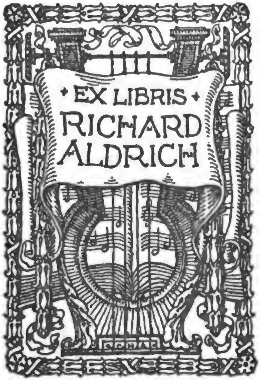
Mus 1.1 (...) *

THIS BOOK IS FOR USE
WITHIN THE LIBRARY ONLY



HARVARD COLLEGE LIBRARY

MUSIC LIBRARY

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

NEUN UND VIERZIGSTER JAHRGANG.

Mit dem Portrait von

Hector Berlioz.

LEIPZIG,
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.
1847.

Digitized by Google

Mus 1.1 [illegible] *
HARVARD UNIVERSITY LIBRARY
[illegible]

Digitized by Google

INHALT

des

neunundvierzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1847.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

Algermissen, J. A., Aesthetik. S. 121. 137. 153. 169.
Bamberg, Dr. F. S., Le Sueur. S. 529. 545.
— La damnation de Faust, von Berlioz. S. 17.
— G. L. Duprez. S. 49.
Fortlage, C. Prof., Ueber den Zustand der Musik bei den alten Griechen. S. 817. 841. 857.
Geyer, Flodoard, Ueber den Unterricht auf tonlosen Tastaturen. S. 577. 593.
Hdt., Ueber Klangerzeugung bei Blasinstrumenten, sowie über das sogenannte mehrstimmige Hornblasen. S. 209.
— Ueber die Nothwendigkeit einer allgemeinen gleichmässigen Stimmhöhe. S. 801.
Kossmaly, C., Ein Wort über Kirchenmusik. S. 97.
Lobe, J. C., Die Hauptprüfungen am Konservatorium der Musik zu Leipzig. S. 257. 277.
— Das Gehaltvolle in der Musik. S. 369. 385. 417. 441.
— Gespräche mit Hummel. S. 313.
— Tonkünstlerversammlung in Leipzig. S. 297. 470. 670. 725.
Marx, A. B., Ueber die Form der Sinfonie-Kantate. S. 489. 505.
Nauenburg, Gust., Dramatische Paraphrasen über die Oper. S. 241.
— Kritische Paraphrasen. S. 753. 769. 785.
Panse, Operndichtung. S. 1. 300.
R., Ueber Reminiscenzenjägerei. S. 561.
— Ueber die Musik in der protestantischen Kirche. S. 401.
Tschireh, Ad., Ueber das Bei- oder Nebenwerk in Kompositionen. S. 609.
Ungen. Die Disposition der St. Petriorgel in Hamburg. S. 457. 473.
— Ideal. S. 65.
— Ein Konzert am Hofe Napoleon's. S. 707. 741.

II. Nekrolog.

Böhme, Joh. Aug. S. 182.
Colot, Blaise, Violinist. S. 255.
Ett, Kaspar. S. 367. 485.
Hensel, Fanny. S. 367.
Limburger, J. B. S. 147. 261. 365.
Mechetti, Carl. S. 622.
Mendelssohn. S. 897.
Occa, Antonio dall'. S. 74.
Pollini, Francesco, Pianist. S. 268.
Remmers, Violinist. S. 341.
Sessi, Marianne. S. 206. 295.
Vollweiler. S. 836.

III. Recensionen.

1. Schriften über Musik.

André, A., Lehrbuch der Tonsetzkunst. S. 329. 378.
Becker, C. F., Die Tonwerke des 16. u. 17. Jahrhunderts. S. 569.
Breidenstein, H. K., Zur Jahresfeier des Beethoven-Monuments. S. 835.
Cramer, J. B., Pianoforteschule. S. 659.
Fink, G. W., Nachgelassene Kompositionslehre. S. 324.
Gollmick, C., Der Unsterbliche. S. 865.
Herzog, J. G., Der Organist. S. 676.
Jansenne, Singübungen. S. 588.
Kossak, Aphorismen über Rellstab. S. 890.
Milsche, F., Singschule. S. 572.
Otto, Jul., Teutonia, Blätter für Männergesang. S. 148.
Schmidt, C. N., Klavierschule. S. 657.
Winterfeld, C. v., Der evangel. Kirchengesang. S. 697. 713. 729.

2. Musik.

A. Gesang.

a) Kirche.

Daum, Gust., Cantate, Op. 3. S. 269.
Rietz, Jul., 6 Psalmen, Op. 25. S. 251.

b) Oper.

Brandenburg, Ferd., „Die Belagerung von Solothurn." S. 273. 396. 502.
Halévy, „Die Musketiere der Königin." S. 501.
Hoven, J., „Liebeszauber." S. 916.
Lortzing, „Undine." S. 692.
Onslow, G., „Abels Tod," dramat. Scene. S. 162.
Schmidt, Gust., „Prinz Eugen." S. 701. 719. 737.

c) Konzert-Lieder und Gesänge.

Hiller, Ferd., „Gesang der Geister über den Wassern," Op. 36. S. 637.

d) Kammer.

α) Mehrstimmige Lieder und Gesänge.

Barth, G., Chöre u. Quart. für Männerst., Op. 17. S. 180. 604.
Esser, H., Lieder für 2 Singst. mit Pfte, Op. 21. S. 523.
Fischer, L., Meeresstille für Quart. mit Orch., Op. 12. S. 605.

Digitized by Google

Greef, M., Männerlieder. S. 181.
Hiller, F., Lieder für 2 Singst., Op. 39. S. 639.
H. R., Vierstimm. Gesänge älterer Meister. S. 637.
Kalliwoda, J. W., Vierstimm. Männergesang, Op. 146. S. 693.
Lachner, Franz, 4 vierstimm. Lieder, Op. 88. S. 812.
Löwe, Dr. C., Heilig, heimlich! Op. 91. S. 812.
Otto, Jul., Ernst und Scherz. S. 605.
Petschke, H. T., Ges. für Männerchor, Op. 13. S. 452.
Richter, E. F., Zweistimm. Lieder, Op. 10—12. S. 781.
Rietz, J., Deutsche Liederhalle. S. 604.
Speier, W., Soloquart. für 4 Männerst., Op. 63. S. 292.

β) Lieder und Gesänge für eine Singstimme.

Barth, Gust., Lieder mit Pfte, Op. 15. 18. S. 180.
Benedict, Jul., 3 Lieder. S. 765.
Cocenno, J., Gesangübung mit Pfte. S. 412.
Dobrzyesky, J. F., 8 Idyllen. S. 252.
Esser, H., Wanderlust und Mädchenlieder, Op. 22—23. S. 796.
Fischer, C. L., Husarenlied und Abschied, Op. 1—2. S. 796.
Franck, Ed., 6 Lieder, Op. 8. S. 794.
Franz, R., Ges. mit Pfte, Op. 6—7. S. 181.
Früh, A., 2 Gedichte mit Pfte, Op. 2. S. 781.
Josephson, J. A., Romanzen und Lieder, Op. 6. S. 764.
Kessler, J. C., Lieder mit Pfte, Op. 22. 33. 34. 41. S. 179.
Krebs, „Der Durstige," Op. 107. S. 780.
Liebe, L., Ständchen. S. 797.
Lindblad, A. T., Schwedische Lieder mit Pfte. S. 163.
Löwe, C., Balladen, Op. 108. S. 812.
Lortzing, A., Reissiger, C. G., u. Lasekk, 3 Improvisationen. S. 765.
Merschner, H., Lieder mit Pianoforte, Op. 133. S. 181.
Methfessel, Soldatenlied. S. 797.
Müller in Rudolstadt, Album. S. 835.
Schmitt, G. A. Sohn, 4 Gedichte m. Pfte. S. 450.
Speier, W., Ballade u. Zigeunerlieder, Op. 63—64. S. 292. 308.
Taubert, W., 12 Lieder. S. 795.
Verdi, Romanze. S. 796.
Wolf, H., 3 Lieder, Op. 15. S. 811.

B. Instrumentalmusik.

a) Symphonieen u. Ouvert. f. Orchest.

David, Félicien, Symphonie. S. 251. 345. 374.
Gade, N. W., Symphonie Nr. 2. Op. 10. S. 625. 641. 665. 681.
Stade, B., Symphonie. S. 586.
Silphia vom Walde, dramat. Ouvert. S. 833.

b) Konzerte und Solostücke mit Orchesterbegleitung.

David, Ferd., Andante Op. 16 and Variat. Op. 18 pour le violon av. l'orch. S. 164.
Gerke, O., Concert pour le violon av. Orch., Op. 28. S. 834.
Molique, B., Souvenir de Hongrie pour le violon av. l'orch., Op. 26. S. 11.

c) Kammermusik.

α) Für mehrere Instrumente.

Bott, J. J., Quatre morceaux de salon, Op. 1. S. 852.
Hesse, Ad., Romance pour violon av. piano, Op. 79. S. 852.
Hetsch, L., Duo für Pfte u. Violine, Op. 13. S. 850.
Hiller, Ferd., Studien für Pfte u. Violine, Op. 38. S. 636.
Metzger, J. C., Trio, Op. 1. S. 603.
Molique, Deuxième Duo pour piano et violon, Op. 24. S. 11.
Reissiger, C. G., Quatre morceaux pour le violon et piano, Op. 184. S. 851.
Schladebach, J., Notturno für Horn mit Pfte, Op. 20. S. 693.
Silphia vom Walde, Salon-Trio. S. 834.

β) Für ein Instrument.

Harfe:

Parish-Alvars, Op. 82. 83. 85. S. 23. — Op. 81. 89. S. 365.

Pianoforte:

Chopin, F., Barcarole, Op. 60; Polonaise, Op. 61, S. 115. — Nocturnes, Op. 62. S. 116.
Ehlert, L., Sonate, Op. 1. S. 291.
Endter, J. N., Rondo, Op. 7. S. 45.
Flügel, G., Nachtfalter, Op. 16. S. 620. — Mozart's Symph. Nr. 1. S. 692.
Gressler, F. A., Fata morgana, Op. 17. S. 675.
Hensel, Fanny, Op. 2. 4—6. S. 381.
Herz, H., Etudes du conservatoire, Op. 151. S. 659.
Hesse, A., Romance et nocturne, Op. 79—80. S. 674.
Hiller, Ferd., Capriccetti, Op. 35. S. 621.
Jaëll, Alf., Ode au Rhin, Op. 4. S. 44.
Kessler, J. C., Op. 38—39. S. 179.
Kraushaar, Otto, Lieder ohne Worte, Op. 4. S. 45.
Lasekk, Ch., Pensées. S. 44.
Levy, M., Sonate, Op. 1. S. 660.
Liszt, F., Cantate. S. 46.
Löschhorn, A., Valse, Op. 12. S. 44.
Loewe, Dr. C., Zigeuner-Sonate, Op. 107. S. 310.
Lumbye, Tänze, Nr. 25—28. S. 269.
Mayer, Ch., Etudes, Op. 91. S. 75. — Souvenir de l'Elbe, Op. 95. S. 675.
Moscheles, J., Sonate Nr. 2, Op. 112. S. 691.
Naumann, Emil, Sonate, Op. 1. S. 525.
Pirkhert, Ed., Fantaisie, Op. 12. S. 45.
Sched, J., Etudes, Op. 31. S. 45.
Schumann, Rob., Skizzen, Op. 58. S. 674.
Sponholtz, A. H., Sonate, Op. 20. S. 292.

IV. Correspondenz.

Algier. S. 865.
Amsterdam. S. 74.
Augsburg. S. 10.
Berlin. S. 104. 111. 196. 218. 265. 284. 420. 515. 551. 654. 883.
Bologna. S. 656.
Brescia. S. 850.
Breslau. S. 26.
Cagliari. S. 73.
Dresden. S. 39. 54. 72. 348. 394. 407. 428. 466. 478. 539.
Düsseldorf. S. 322.
Edinburg. S. 179.
Erfurt. S. 43.
Florenz. S. 74. 672. 691.
Frankfurt a. M. S. 127. 159. 250. 376. 464. 556. 584. 759. 828.
Gotha. S. 389.
Hamburg. S 28. 175. 232. 281. 304. 338. 435. 519. 566. 633. 746. 779. 806. 889.
Hannover. S. 249.
Hechingen. S. 90. 288.
Kassel. S. 404. 424. 761.
Koburg. S. 614.
Köln. S. 222. 848.
Kopenhagen. S. 199. 228.
Leipzig. S. 7. 25. 37. 53. 70. 89. 103. 125. 143. 145. 158. 173. 193. 264. 365. 685. 710. 745. 757. 790. 805. 827. 847. 862. 882.
Liegnitz. S. 235.
Lille. S. 27.

Digitized by Google

Livorno. S. 74.
London. S. 359. 411. 585. 612.
Mailand. S. 268. 655. 749. 780.
Neapel. S. 230. 250. 780. 864.
New-York. S. 850.
Palermo. S. 780.
Paris. S. 58. 334. 354. 521. 553. 873.
Quedlinburg. S. 810.
Riga. S. 498. 511. 536.
Rom. S. 114. 656. 890.
Rouen. S. 200.
Schleiz. S. 235.
Schweden. S. 686.
Siebenbürgen. S. 615.
Sondershausen. S. 582.
Stockholm. S. 449. 809.
Strassburg. S. 777. 791.
Stuttgart. S. 323. 674.
Turin. S. 41. 673.
Udine. S. 865.
Vicenza. S. 850.
Weimar. S. 340. 481.
Weissenfels. S. 810.
Wien. S. 8. 129. 321. 831.

V. Miscellen.

Aufforderung aus Wien zur Einsendung von Kompositionen. S. 252.
Conservatorium in Leipzig. S. 70.
Conservatoir-Concerte in Paris. S. 354.
Cherubini und Mehul. S. 68.
Excerpte. S. 203. 222. 236.
Flotow, Fr. v. S. 68.
Gesetz zum Schutz dramatischer und musikalischer Werke. S. 61. 118. 204. 294. 485. 814.
Gulimick, C., Die Verschwörung der Instrumente. S. 185.
Hamburg's Opernrepertoir. S. 281.
Jaëll, Alfred. S. 192.
Melodramatische Zustände in Italien. S. 581.
Miscelle aus Nordamerika. S. 635.
Musik in Schottland. S. 201.

Musikfeste:

Arnheim. S. 622. — Bautzen. S. 750. — Eisenach. S. 526. 557. 651. — Elbing. S. 454. 600. — Freiberg. S. 488. 606. — Gent. S. 352. 486. — Glocester. S. 750. — Gröditzberg. S. 410. — Hainau. S. 134. — Heidelberg. S. 470. — Koblenz. S. 590. — Köln. S. 327. 383. — Lahr. S. 437. — Leisnig. S. 589. — Lennep. S. 312. — Lübeck. S. 30. 438. 485. 542. — Middelburg. S. 63. — Naumburg. S. 503. — Neustadt-Eberswalde. S. 488. — Niert. S. 343. — Pyrmont. S. 94. 470. — Regensburg. S. 486. 574. — Weilburg. S. 590. — Wiesbaden. S. 680. — Zerbst. S. 43. — Züllichau. S. 622.

Nagiller, M. S. S. 484.

Opern, neue:

Balfe, „Ghitana", Hamburg. S. 29.
Eckert, „Wilhelm von Oranien", Berlin. S. 196. 218. 265. 284.
Esser, „Die beiden Prinzen", Berlin. S. 196. Frkfrt. a. M. S. 250.
Flotow, „Förster", Hamburg. S. 305. Wien. S. 130.
„Martha", Wien. S. 854. 918.
Fuchs, „Guttenberg", Hamburg. S. 806.
Halevy, „Musketiere", Dresden. S. 349. 407. Hamburg. S. 232.
Hiller, „Konradin", Dresden. S. 766.
Kücken, „Prätendent", Berlin. S. 883. Hamburg. S. 853. 889. Stuttgart. S. 323. 344.
Litolff, „Braut vom Kynast", Braunschweig. S. 750.
Lortzing, „Waffenschmidt", Dresden. S. 407.
„Undine", Frankfurt a. M. S. 585.
„Grossadmiral", Leipzig. S. 892.
Meyerbeer, „Struensee", Hamburg. S. 233.
„Feldlager", Wien. S. 166.
Rossini, „Robert Bruce", Paris. S. 30.
Schmidt, Gust., „Prinz Eugen", Frankfurt a. M. S. 556. Mannheim. S. 694. Weimar. S. 867. Würzburg. S. 918.
Suppé, „Das Mädchen vom Lande", Wien. S. 638.
Verdi, „Hernani", Hamburg. S. 178.
Wagner, „Rienzi", Berlin. S. 814. 883. 918.

Personalia.

Beethoven's Instrumente. S. 30.
Bellermann. S. 182.
Berlioz. S. 356. 640. in Petersburg. S. 445. in Riga S. 538. zum Titelkupfer. S. 914.
Berwald. S. 635.
David, Félicien, „Columbus", Paris. S. 206.
Donizetti. S. 454. 694. 868. Seine Opern. S. 649.
Dreyschock. S. 25.
Duprez. S. 224. 304. 343.
Ernst. Dresden S. 56. Petersburg S. 432. Berlin S. 353. Stockholm S. 810.
Flügel, Gust. S. 650.
Gade, Ouvert. Leipzig. S. 7. — Comala, Hamburg. S. 306. — Symph. Leipzig. S. 863.
Ganz, Konzertmstr. S. 104.
Gaecener. S. 182.
Golimick. S. 585.
Gung'l. S. 749.
Halevy, Verzeichniss seiner sämmtl. Opern. S. 237.
Heletod, Symph., Leipzig. S. 53.
Hiller. S. 813.
Kellermann, Violoncellist. S. 47.
Kindermann. S. 454.
Kreutzer. S. 312.
Lind, Jenny, in Wien. S. 93. 130. — in London. S. 360. 437. 454. 470. 766. — in Hamburg. S. 806. — in Stockholm. S. 893.
Lipinski. S. 540.
Liszt. S. 661.
v. Marra. S. 470.
Mayer, Ch., Dresden. S. 57. — Leipzig. S. 90. 827. — Hannover. S. 249.
Mendelssohn, A moll-Symph. in Wien. S. 10. — Dresden. S. 55. — Leipzig. S. 104. — Paris. S. 328.
Paulus in Paris. S. 254. — Leipzig. S. 264.
Elias, Berlin. S. 813. 888. — Hamburg. S. 766. 779. 807. 889. — Wien. S. 831. — New-York. S. 919.
Todesanzeige. S. 769.
Todtenfeier: Altenburg. S. 893. — Augsburg. S. 867. — Bautzen. S. 867. — Berlin. S. 814. 866. 894. — Frankfurt a. M. S. 828. — Göttingen. S. 918. — Halle. S. 852. — Hamburg. S. 852. — Kassel. S. 867. — Köln. S. 814. — Leipzig. S. 776. 790. — London. S. 867. — Mainz. S. 893. — Paris. S. 894. — Stuttgart. S. 893. — Wien. S. 831.
v. Meyer, Leop. S. 134.
Meyerbeer in Wien. S. 130.
Mühling & Cornet, Rücktritt vom Theater in Hamburg. S. 305.
Müller, Konzertmstr. aus Braunschweig. S. 38.
Nicolai, Otto. S. 798. 894.
Pape, Symph. in Leipzig. S. 89.
Rietz, Symph. in Leipzig. S. 38.
Rosenhain. S. 160.
Rossini. S. 662.
Sehad. S. 293.
Schloss, Sophie, Konzert in Leipzig. S. 158.
Schneider, Fr. S. 836. 662. — Nachdruckangelegenheiten. S. 611.
Schröder-Devrient. S. 350. 399. 479. 662.

Digitized by Google

Schuberth, Violoncellist. S. 194. 293. 306. 311. 327. 338. 340. 449. 503. 639.
Schumann, Paradies u. Peri in Leipzig. S. 143. — in Hamburg. S. 234.
Schumann, Klara. S. 9.
Servais. S. 334.
Spohr, Amtsjubiläum. S. 93. — Symph. in Leipzig. S. 193.
Spontini. S. 918.
Mad. Stoltz. S. 238. 270. 342. 752.
Täglichsbeck. S. 92.
Thalberg. S. 168.
Tichatscheck. S. 223. 304.
Truhn, „Gott und Bajadere". S. 104.
Verhulst. S. 311.
Viardot-Garcia, Mad. S. 111. 420. 464. 918.
Weber, Freischütz, Jubelfeier in Leipzig. S. 13. — Dresden. S. 94. — Konzert in Breslau zum Denkmal. S. 26.
Wieprecht contra Sax. S. 67.
Willmers. S. 863.

Preisaufgabe, wiederholt. S. 77.
Preiszuerkennung. S. 78. 677.
Quartettsoiréen in Wien. S. 9.
— in Frankfurt a. M. S. 159.
Rochlitz, Briefe an Fr. Schneider. S. 630. 646.
Reihenfolge grosser Meister in den Gewandhausconcerten zu Leipzig. S. 11. 125. 145. 173.
Spohr, ein Brief an ihn. S. 131.
Tantième in Berlin. S. 342.
— Pariser. S. 64.
Uebersicht der im Leipziger Gewandhause im Winter 1846—47 aufgeführten Musikstücke. S. 247.
Uthal. S. 81.
Zeitschrift, was man darin sucht. S. 33.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Januar. **Nr. 1.** 1847.

Inhalt: An den geneigten Leser. — Operndichtung. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. Aus Wien. Aus Augsburg. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

An den geneigten Leser.

Unsere Forderungen an diese Zeitung gehen weiter und höher, als wir bisher zu erfüllen vermochten, und was als That hervorgetreten, steht noch nicht in Verhältniss zu den gemachten Anstrengungen hinter der Scene. Doch haben wir Hoffnung, dass dieser Jahrgang schon reicher und bedeutender sich zeigen werde, als der vorige. Viele neue Verbindungen mit geist- und kenntnissreichen Männern sind angeknüpft, und die besten bisherigen Mitarbeiter haben ihre fernere thätige Theilnahme zugesagt. An unserem Eifer, den Anforderungen der Zeit nach Möglichkeit zu genügen, soll es nicht fehlen. Weitere und ausführlichere Versprechungen zu machen, halten wir für überflüssig, denn nicht Versprechungen wollen die Leser, sondern Thaten.

Die Redaktion.

Operndichtung.

Plan.

Interesse.

Vorausgesetzt, dass ein junger Dichter oder Componist weiss, was er mit einer Operndichtung will, geht man nun nach Auffindung des Stoffes zum Plan über, sei es, um ihn auszuführen, oder um zu prüfen, ob er die Eigenschaften besitze, von welchen sich ein künstlerischer Erfolg versprechen lässt, ein künstlerischer, sag' ich, und meine damit noch nicht den äusseren. Der erste dunkle Umriss schwebt meistentheils schon bei der Wahl des Stoffes vor der Seele, und hat, uns oft unbewusst, häufig einen grossen Einfluss auf unsere Entschlüsse und Entwürfe; das ist das Wirken des Genius, ohne welchen kein Werk der Kunst gelingen wird; ich möchte sagen, es ist der Augenblick der Empfängniss, wir wissen nicht, wie der Geist der Poesie die Vermählung mit unserer Seele gefeiert habe. Unerfahrene Dichter oder Componisten nehmen dies aber leicht für die ganze Offenbarung. Während Alles noch in nebelhafter Gestaltung — ungewiss ob es eine wirkliche Erscheinung mit Fleisch und Bein für die Dichtkunst oder ob es blose verschwimmende Luftbilder seien — vor ihrer Phantasie herumflattert, greifen sie Einzelnes heraus, glauben die künstlerische Wirkung an ihrem eigenen Erregtsein zu fühlen und beginnen wohl gar schon mit der Ausarbeitung. Ich will hier nicht tadeln, wenn man Einzelnes je nach Stimmung und Liebe ausführt, ohne damit Schritt vor Schritt zu gehen; die Wege der künstlerischen Produktion sind verschieden und können alle an's Ziel führen; ich will nur sagen, dass dieses Verfahren fehlerhaft ist, so lange noch kein fester Plan vor dem Geiste oder noch besser und bei umfänglichen Werken nothwendiger, auf dem Papiere steht. Andere beginnen ihr Geschäft mit dem Ende und gehen rückwärts auf den Anfang, noch Andere werfen sich mit dem ganzen Feuer ihrer Liebe in den Anfang hinein und lassen es dahin gestellt sein, wie und wo sie das Ende finden werden. Alles das sind Verirrungen jugendlicher Poesie oder unwissender, dilettantischer Produktionslust oder eines rohen, fabrikmässigen Praktieismus.

Denn wie man auch die Werke der Poesie — und auch Musik ist Poesie — betrachten mag, immer ist ein Plan nicht allein Sache der schaffenden Phantasie, sondern auch des prüfenden, combinirenden, berechnenden Verstandes. Die erstere Kraft muss vorhanden und wirksam sein, denn sonst würde keine Welt entstehen aus dem gebärenden oder erzeugenden Geiste; ohne die zweite würde eben — der Verstand fehlen, wie es leider sehr vielen Operndichtungen begegnet. Aber wenn auch eine gemeinschaftliche, gleich rege Thätigkeit beider eingreift, so bedürfen sie doch auch in gleichem Grade gewissermaassen eines Kompasses, der ihnen die Richtung anzeige. Dieser Kompass liegt jedoch nicht etwa in den abstracten Gesetzen und Regeln an sich, denn fast alle haben nur einen relativen Werth, sondern in dem *Interesse* derjenigen, für welche das Kunstwerk geschaffen wird, d. h. für *Menschen*, ein Ausdruck, den ich aus guten Gründen gebrauche. Denn wie man es auch über die äussere Wirkung hinausstellen, es in seinem Werthe von ihr unabhängig machen mag, es hat am Ende doch kein Dasein, wenn es kein Interesse hat.

Dieses Wort bedeutet aber durchaus nichts Zufälliges. Es ist nicht jene Theilnahme der gemeinen Neugier, welche die Masse vor einem unerwarteten oder unerklärlichen Ereignisse auf der Strasse zusammenballt; eben so wenig ist es ein Produkt des kurrenten Geschmackes der Menge oder von der grösseren oder geringeren Empfänglichkeit derselben abhängig. Ein Missverständniss dieser Art ist für den jungen Künstler um so gefährlicher, da die Aufforderungen und Versuchungen sehr stark sind, ein falsches zu berücksichtigen und zu befriedigen; er wird dann nicht mehr die himmlische Kunst, sondern

Digitized by Google

nur den Effekt vor Augen haben und Erzeugnisse hervorbringen, welche kaum so lange leben, als er selbst. Ohne Zweifel sind wir heut zu Tage auf diesen Abweg gerathen und gleichen den Fabrikanten, welche in ihren Mustern sich der Laune eines wechselnden Geschmacks hingeben müssen.

Was ich hier Interesse nenne, wurzelt im Gegentheil tief und allgemein in der menschlichen Seele, es ist das *Mit*-Leiden und die *Mit*-Freude an Unseresgleichen gegenüber störenden, feindlichen Wirkungen, mögen diese von Personen ausgehen oder Verhältnissen; wir müssen weinen mit dem Weinenden und fröhlich sein mit dem Fröhlichen. Hierin liegt eins der grössten, wenn nicht das grösste Geheimniss der dramatischen, noch mehr der dramatisch-musikalischen Poesie, und wer es der Natur abgelauscht hat, der kann selbst mit geringfügigen Stoffen gleichsam Wunder thun, weil es meistentheils im *Plane* ruht. Denn die Handlung (Fabel, Stoff) muss eben darum allerdings auch eine menschliche sein, d. h. sie muss Menschen angehen oder überirdische Wesen mit menschlichen Eigenschaften und Verhältnissen, denn in die Natur anderer Geschaffenen können wir uns nicht hineindenken und hineinfühlen; sie muss so beschaffen sein nach ihrem Charakter, dass sie uns (die Zuschauer) nicht nur treffen kann, sondern auch unfehlbar treffen würde, wenn wir in dieselben Umstände versetzt wären. Aber damit allein ist's noch nicht gethan. Um uns in diese Umstände zu versetzen und das Gewebe der Illusion um uns zu spinnen, um den Zauber zu vollbringen, der uns gleichsam in andere verwandelt, dazu gehört nicht blos, dass das Interesse erregt, sondern auch dass es erhalten, gesteigert und endlich befriedigt werde. Das geschieht nur durch einen *Kunstbau*, und dazu sind viele Bedingungen zu erfüllen. So zuerst

Gruppirung.

Ich entlehne den Ausdruck von der bildenden Kunst, muss aber den Begriff für meinen Zweck ausdehnen. Denn hier kann nicht blos von einer Auf- und Abstufung der Personen und im Raume die Rede sein, sondern auch der Ereignisse und in der Zeit, d. h. nicht allein wie Personen und Ereignisse neben einander, sondern auch nach einander erscheinen. Dasjenige Ereigniss aber in einer dramatischen Dichtung ist das hauptsächlichste, welches herbeizuführen alle übrigen dienen. Es folgt daraus, dass es erstens eine, wenn auch nur relative, Wichtigkeit haben müsse, denn sonst dreht sich das ganze Spiel um ein nichtiges Ding; zweitens dass es von den Zuschauern auch wirklich für das erkannt werde, was es sein soll. Ich sagte eben relative Wichtigkeit und nehme das Wort nicht einmal im Gegensatz zur absoluten; auch will ich damit nicht sowohl auf ein Verhältniss von Ereignissen zu Ereignissen, auch nicht auf die grössere und geringere Meinung der Zuschauer von dem, was sich begibt und um was es sich handelt, hingezielt haben; sondern nur auf die Wichtigkeit, welche die Personen des Stückes selber ihm beilegen. So ist eine Heirath an sich ohne Zweifel ein sehr gewöhnlicher Vorfall, und schwerlich würde es gelingen, uns zu Hunderten in das Theater zu locken, um die Sache mit anzusehen, wenn wir nicht durch die Handelnden, wenigstens auf die Augenblicke des Spiels, überredet würden, dass wir uns vor einer Begebenheit von Bedeutung befänden. Schon daraus erhellt, dass es auf die Art der Stellung ankommt, in welcher sie uns vorgeführt wird. Je mehr sie aber über alle anderen erhoben, mit anderen Worten, je mehr diese anderen nur als Mittel oder als Hindernisse für sie hervortreten, desto grösser wird sie uns selbst erscheinen. Man bemerkt nun leicht, dass es nur auf den Dichter und seinen Plan ankommt, ob uns dieses oder jenes Ereigniss, das er zum Gegenstand wählt, vor der Schaubühne in einer gewissen Höhe oder Grösse vor die Augen trete, und es wird ihm um so leichter werden, wenn in demselben selbst schon eine gewisse, von seiner Behandlung unabhängige Bedeutung liegt. Es ist wie mit einem Hügel in der Ebene: er kann uns hoch erscheinen, wenn alles Uebrige um ihn niedriger ist; dagegen wird uns selbst ein Riesenberg verhältnissmässig in seiner Grösse zusammenkriechen, wenn noch andere in der Nähe sich weit über ihn erheben. Für unsere Illusion, für unser Interesse wird also ein junger Dichter die Begebenheit, die er behandelt, unfehlbar schwächen, wenn er andere, gleich grosse, oder was hier Eins ist, in der Meinung seiner handelnden Personen gleich wichtige vorführt. Man sieht daraus, wie sehr diejenigen das Wesen der dramatischen Dichtung verkennen, welche ohne solchen Maassstab nur Begebenheiten auf Begebenheiten, Greuel und wilde Thaten häufen. Soll ich die Opernbücher nennen, welche solche Dinge darbieten?

Fast in noch höherem Grade gilt dies von den Helden des Stückes, denn unser Interesse wird durch fehlerhafte Gruppirung hier noch weit mehr zersplittert, folglich geschwächt. Es ist nicht eben nothwendig, dass *eine* Person der Hauptheld sei; so hat die Oper Montecchi und Capuletti zwei, wie Romeo und Julie von *Shakespeare;* im *Schiller*'schen Tell ist es ein ganzes Land (freilich in der gleichnamigen Oper nicht), ja im Götz von Berlichingen gewissermasssen ein ganzes Zeitalter. Aber eine zweispaltige Person, wenn ich so sagen darf, ist darum noch nicht ein zweispaltiger Held. Derjenige ist aber das Haupt, um dessenwillen alle übrigen da sind; von ihm muss entweder die Haupthandlung ausgehen oder sie muss ihn vor allen betreffen. Dabei ist es ziemlich gleichgiltig, *wer* dieser Held sei, ob aus hohem oder niederem Geschlecht, wenn er nur die Angel ist, um die sich das Ganze bewegt; einer aus höheren Verhältnissen ist aber unter gewissen Voraussetzungen vorzuziehen, weil schon an sich die Wirkung seiner Thätigkeit oder seines Leidens auf Andere grösser sein kann. Wie dies aber auch sei, es ist hier, wie im Gemälde: diejenige ist die erste oder höchste Person, welche die Aufmerksamkeit aller übrigen auf sich zieht; die andern sind mehr oder weniger untergeordnet, d. h. sie tragen mehr oder weniger bei, die Hauptperson in diese oder jene Lage zu versetzen. Eine andere Bedingung ist

Handlung.

Unter Handlung im engeren oder eigentlichen Sinne versteht man die Aeusserung des Willens, insofern er

Digitized by Google

Veränderungen von Umständen der Person selbst oder Anderer hervorbringt. Sie unterscheidet sich überhaupt von dem, was geschieht, denn eine Begebenheit kann sich auch ereignen ohne Einwirkung des menschlichen Willens oder desjenigen, welchen sie betrifft. Die Unterscheidung dieser Begriffe ist bei dem Entwurfe eines dramatischen Planes von ausserordentlicher Wichtigkeit, denn davon hängen grösstentheils das Interesse, Charakterisirung und überhaupt die ganze innere Organisation eines Stückes ab. Ja, da die Darstellung durch Handlung das eigentliche Wesen der dramatischen Dichtkunst ist, so begreift sich, dass sie aus ihrem Elemente herausgerückt wird, wenn der Dichter eine Verwechselung begeht. Nur muss man auch hier mit nicht zu grosser Beschränkung verfahren. Wollte man von dem Gebiete der Bühne alle Veränderungen ausschliessen, welche nicht Produkt des menschlichen Willens sind, so würde man einen reichen Schatz von Stoffen aufgeben, die sehr dankbare Seiten darbieten. Schon aus den vorigen Andeutungen erhellt, dass Handlung nicht allein in dem Hervorbringen, sondern auch in dem Verhindern oder auch nur in dem Streben besteht, etwas zu verhüten, was auf das Glück, auf die Pläne der handelnden Person Einfluss hat. Daraus eben entspringen oft die erschütterndsten Momente, die ergibigsten Situationen für die Musik, die schönsten Gelegenheiten, den Menschen gegenüber einer mächtigeren Gewalt zu zeigen, als seine physische und moralische Kraft ist, und zur Rettung seiner sittlichen Freiheit eine andere Welt zu öffnen, als die sinnliche. Aus der inneren Gliederung eines Planes würde demnach nur das ausgeschieden werden, was man *Zufall* nennt.

Aber auch da sind Unterscheidungen nöthig, wenn man sich nicht unnütz und auf schädliche Weise einzwängen will. In der ernsten, besonders tragischen Gattung kommt es vor Allem darauf an, *wem* das, was sich begibt, als Zufall erscheint. Sind es die Personen des Stückes *und* die Zuschauer, ist der eintretende Zufall von solchem Gewicht, dass er eine wesentliche Veränderung in dem Zustande der Sache bewirkt, oder hat er gar den Zweck, das Ende herbeizuführen, so möchte sich schwerlich eine Rechtfertigung für den Gebrauch desselben auffinden lassen; die Dichtung wird dann leicht aus dem Gebiete der Kunst auf den Boden der Spielerei versetzt, und die Willkür, die uns schon im gewöhnlichen Leben verletzt, verletzt uns auf der Bühne nur um so empfindlicher. Anders jedoch ist es, wenn zwar den handelnden Personen, aber *nicht den Zuschauern* das Ereigniss als Zufall erscheint, wenn zwar Jenen nicht die Nothwendigkeit des Zusammenhanges, aber wohl Diesen klar ist. Auf diesem Umstande ruht der Bau von mehreren der wirksamsten Stücke und der Verfasser hat den Vortheil, Ueberraschungen herbeizuführen, welche künstlerisch bei Weitem mehr werth sind, als was man gewöhnlich dafür hält. Denn der Reiz der Ueberraschungen liegt hier nicht in dem Unerwarteten, das die Zuschauer trifft, sondern in der Theilnahme derselben an der Art, wie es die spielenden Personen treffen wird. Hier ist ein Geheimniss des Tragischen zu suchen. Ich will ein Beispiel an Stradella geben, wie der Plan hätte aufgefasst werden können, ohne zu behaupten, dass nichts Besseres möglich wäre.

Stradella *will* ein reiches Mädchen heirathen und findet Hindernisse in einem Gegner; Jener sucht sie wegzuräumen, Dieser häuft und verstärkt sie in dem Grade, als für ihn die Wahrscheinlichkeit steigt, das Spiel zu verlieren, bis das Mädchen selbst seinen festen Entschluss geltend macht. Dem Gegner, der um *jeden* Preis seinen Zweck erreichen will, scheint nun nichts übrig zu bleiben, als Banditen zu dingen. Aber das Mädchen ahnt etwas dergleichen, ein Unheimliches drückt ihre Seele, ohne dass sie wagen kann, es ihrem Geliebten zu entdecken; sie bildet also im Geheimen gleichsam Palisaden um ihn, sie schafft solche Verhältnisse, welche eine Annäherung der Banditen erschweren oder unmöglich zu machen scheinen. Der Gegner, der dies bemerkt, weiss jedoch Mittel zu finden, den argwohnlosen Stradella zu bewegen, die oder den Banditen als Bedienten, Famulus oder sonst in einer passenden Eigenschaft zu sich zu nehmen. Der Mörder sieht sich bald die Gelegenheit ab, — vielleicht eine Vertiefung in seine Phantasieen — und setzt an, getrieben von dem blutdürstigen Gegner; doch auch das von Angst gequälte Mädchen hat ihre Maassregeln getroffen und rettet den Geliebten in dem Augenblick, da die Zauber seiner Kunst die Katastrophe aufgehalten haben. Es ist hier noch nicht am Platze, die zahlreichen musikalischen Momente einer solchen Auffassung, wenn sie dichterisch bis in das Einzelne geformt würde, hervorzuheben; sie soll nur als Beispiel dienen, wie dramatische Handlung, wie das Unerwartete, wie der Zufall zu betrachten sei. Alle Personen des Spiels wären auf solche Weise — und ich wiederhole, dass sie keine noch geeigneteren, wirksameren ausschliesst — mehr oder weniger in Thätigkeit versetzt, folglich unserer Theilnahme sicherer; das, was als Zufall erscheint, würde es wohl für sie, aber nicht für die Zuschauer sein; die bange Ahnung des Mädchens, als Stradella selbst unwissend die Banditen in seine Nähe zieht und die hütende Vorsicht desselben durchkreuzt, würde in unserer eigenen Brust sich in die lebhafteste Befürchtung, ja bei geschickter Behandlung des Stoffs in jenen Schrecken verwandeln, welcher zum Wesen der tragischen Poesie gehört und nicht in gemeiner Ueberraschung der Zuschauer durch einen *ihnen* unerwarteten furchtbaren Zufall, sondern in ihrem Bangen und Zittern besteht, dass er für die Person, für deren Glück und Leben sie sich interessiren, eintreten möchte.

Ein grösseres und ergibigeres Feld hat der Zufall in der komischen Oper; hier, also im Lustspiel, ist sein eigentliches Element, und je mehr er sich häuft und gleichsam der Vorsicht der Menschen (der Personen des Stückes) trotzt, desto mehr kann der Zweck der Dichtung erreicht werden. Gleichwohl wirkt er in den meisten Fällen auch auf diesem Gebiete um so anziehender, je mehr es der Dichter versteht, die Zuschauer in die Geheimnisse einzuweihen, welche seine Personen treffen. Das ist z. B. im Barbier von Sevilla in Bezug auf Bartolo der Fall.

Wie verschieden aber auch die Wege und Wendungen sein mögen, welche dem Verfasser einer Operndich-

Digitized by Google

tung zu Gebote stehen: immer wird ihm als erstes Gesetz vorgeschrieben sein, dass er seine Personen in Handlung vorführe, sei diese nun schaffend oder verhindernd. Thut er das nicht, so werden sie zu Puppen, zu Erscheinungen ohne die erste menschliche Bedingung, welche weder Interesse erwecken noch verdienen, und das trifft leider sehr viele Operndichtungen. Am Nachlässigsten werden in dieser Beziehung die sogenannten Nebenpersonen behandelt, wie z. B. der Graf in der Nachtwandlerin, ohne dass die Verfasser bedenken, wie sehr auch das scheinbar unbedeutendste Rad in dem Uhrwerk einer Dichtung eingreifen muss, denn wozu ausserdem sein Dasein? Diejenige Person eines Stückes ist jederzeit ein Fehler, welche nicht nöthig ist zur Verwickelung und Entwickelung, und es kann nicht zur Entschuldigung, am Wenigsten zur Motivirung ihrer Gegenwart dienen, dass sie einige musikalische Momente darbiete. Denn die Nothwendigkeit darf nicht in den Verfassern und Componisten, sondern muss in dem Werke selbst liegen.

(Wird fortgesetzt.)

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Eilftes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Freitag, den 1. Januar. — „Ein' feste Burg ist unser Gott" für Chor und Orchester von *J. Sebastian Bach*. — Arie mit Chor aus Samson von *Händel*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Ouverture von *N. W. Gade* (neu). — „Souvenir de Spa," Fantasie für Violoncell von *Servais*, vorgetragen von Herrn *Cossmann*. — Arie von *Persiani*, gesungen von Fräulein *Schloss*. — Fantasie für Violoncell über Thema's aus dem Freischütz, componirt und vorgetragen von Herrn *Cossmann*. — Symphonie von *L. v. Beethoven* (C moll).

Bach's in markiger Kraft der Altvordern ausgeprägte Musik zu den Granitworten *Luther's* konnte aus Mangel an Einübungszeit zu den Chören nur theilweise ausgeführt werden, wodurch der Gesammteindruck, welcher aus einer berechneten Gruppirung der einzelnen Sätze hervorgehen soll, beeinträchtigt werden musste. Auch konnte die hinzugefügte Begleitung der Posaunen unserem individuellen Geschmacke nicht zusagen. Sie störten das Verhältniss des *Bach*'schen Orchesters zu den Singstimmen, in welches sie mit grellen Farben sich eindrängten. Viel unangenehmer zeigte sich in der von Fräul. *Schloss* gesungenen *Händel*'schen Arie aus Samson die Einmischung der ungeschickten *Mosel*'schen Feder. Es ist überhaupt eine der Untersuchung werthe Frage, ob in die Instrumentirung eines früheren Meisters, eine spätere Hand malen darf; die eines ungeübten Dilettanten gewiss nicht.

Gade's Ouverture ist ein so durchaus neues Werk in Form, Führung der Gedanken und Instrumentation, dass es Anmaassung wäre, nach einmaligem Hören ein Urtheil darüber fällen zu wollen. Aus kurzem, unruhigem Schlafe scheint in dem Adagio ein wilder Nordlands-Recke zu erwachen, und in erneuten gewaltigen Thaten, Kämpfen und Vulkansausbrüchen der Leidenschaften durch das lange, breite, massenhafte Allegro moderato ohne alle Ruhepunkte hinzustürmen. Doch erst als glänzende Materialien haben wir die einzelnen Gedanken, noch nicht als Bild die ganze Ouverture in unserer Einbildungskraft aufzufassen und mitzunehmen vermocht. So geht es aber dem Hörer wohl mit jedem zum ersten Male in durchaus eigenthümlicher, unerwarteter und ungewohnter Gestalt erscheinenden Kunstwerke. Darum darf man wohl sagen, wie es uns erschienen, nicht aber bestimmen wollen, was es wirklich ist.

Fräul. *Schloss* erhielt in der Arie von *Persiani* warmen Beifall. Dies ist mehr als es scheint, denn die Sängerin muss ihn einem durch die Musik theils in spottende, theils in verdriessliche Laune versetzten Publikum abringen.

Herr *Cossmann* aus Dessau, ein ausgezeichneter Violoncellist, erwarb sich ebenfalls grossen Beifall, namentlich in dem ersten Stück von *Servais* mit bloser Clavierbegleitung. Sein Spiel ist nicht grossartig, aber nett, zierlich, fein nuancirt und gefühlvoll. Seine Fertigkeit ist sehr bedeutend, durchaus sicher, und sein Staccato meisterhaft. Das zweite Stück, was er spielte, nannte er eine Phantasie über Thema's aus dem Freischütz, von eigener Composition, aber wir haben von Fantasie gar nichts, und von eigener Composition wenig empfinden können. An das hohe *Weber*'sche Kunstwerk durch die tiefempfundenen schönen Melodieen erinnert, schneidet die psychologisch planlose Aneinanderreihung und Salonvariirung derselben ärgerlich in die Seele. Es ist merkwürdig, wie ein so ausgebildeter, mit so feinem und edlem Sinn für ächt künstlerischen Vortrag begabter Virtuose fremde Meistergedanken so geschmacklos behandeln und unter dem hohen Namen Fantasie vorzustellen wagen kann.

Wenn man die *Beethoven*'sche C moll-Symphonie gehört hat, denkt man an *Hoffmann's* poetische Kritik darüber: und wenn man an *Hoffmann's* poetische Kritik denkt, unterlässt man das eigene Schreiben. Nur eine schmerzliche Unbegreiflichkeit an diesem Werke wollen wir einmal von der Seele wälzen. Wir meinen die Stelle der Bässe in dem Scherzo. Dass *Beethoven* gewusst, was er damit gewollt hat, bezweifeln wir nicht, obgleich wir es nicht begreifen; läge aber auch der tiefste, wahrste Gedanke dahinter, seine Versinnlichung verletzt das Ohr; das Gefühl und die Anmuth, welche keinem künstlerischen Ausdrucke, auch dem gewaltigsten, auch dem furchtbarsten, auch dem zerrissensten nicht, mangeln darf, mangelt ihm und damit die künstlerische Wirkungsfähigkeit. Nehmen wir daraus die Lehre, dass auch des grössten Genius Absicht misslingt, wenn er die ewige Natur des Sinnes verletzt, durch den seine Kunstgebilde den Weg in die Seele nehmen müssen.

Wien, den 12. December 1846. Mit einem Schritte stehen wir jetzt inmitten des Winters und unserer Concertsaison; ausser unseren Barrieren schuhtiefer Schnee, innerhalb derselben ganze Wände mit Concert- und Academie-Annoncen überklebt, alle Säle an Virtuosen vermiethet. Uebrigens gehen die Geschäfte flau; nur das Clavier florirt.

Digitized by Google

Auf diesem Instrumente entzückte uns Frau *Clara Schumann* geb. *Wieck* durch ihr Spiel, welches wir am 10. d. M. zum ersten Male hörten. Wer von dieser Künstlerin das Gdur-Concert von *Beethoven* gehört und nicht von hoher Bewunderung für dieselbe erfüllt ward, dem wäre es besser, er — miede jeden Concertsaal. Diese Klarheit und Verständlichkeit des Vortrages lässt uns leicht den Abgang von Kraft und Stärke einer Damenhand vergessen. Minder sprach uns die Composition des Canons, am Wenigsten die der Romanze von *Robert Schumann* an. Einer Barcarole von *Chopin* (Op. 60), einem recht netten Salonstücke, folgte „Das Frühlingslied“ von *Mendelssohn*, das wiederholt werden musste, und ein „Clavierstück“ (nach modernem Sprachgebrauche: Etude) von *Scarlatti*, wobei die Concertistin vorzüglich den hohen Grad ihrer Technik entfaltete. Für den 15. d. M. ist uns ihr zweites Concert versprochen, worauf wir uns mehr als über manches *erste* freuen. — Herr *Mortier de Fontaine* gab am 22. November sein erstes, am 6. December sein zweites Concert. *Mortier* ist ein bedeutender Künstler, ein vorzüglicher Kämpe des modernen Virtuosenthums, sein Vortrag einzelner Pieçen ist vollendet und tiefgefühlt wiedergegeben, wie das Concert von *Mendelssohn* in Gmoll, von *Händel* in Fdur; andere Tongemälde trägt er mit zu grellen Farben, zuweilen selbst mit vergriffenem Tempo vor. Als Componist zeigt er sich als Nachtreter *Liszt's* von minderer Bedeutung.

Die Quartettsoiréen der Herren *Jansa, Durst, Heissler* und *Schlesinger* haben mit dem 22. v. M. begonnen. Die Theilnahme unseres Publikums ist für die ausübenden Künstler höchst ehrenvoll und ein erfreulicher Beweis unseres doch noch nicht so ganz herabgekommenen guten Geschmackes, wie so manche journalistische Stimmführer des In- und Auslandes behaupten wollen. Wir hörten 1) *Haydn's* Gmoll-Quartett (74); *Spohr's* Cmoll-Quintett und *Mozart's* Ddur-Quartett (10). 2) *Onslow's* Bdur-Quartett (25); *Mozart's* Esdur-Quintett und *Beethoven's* Cdur-Quartett (9). 3) *Haydn's* Gdur-Quartett (66); *Mendelssohn's* neues Cmoll-Trio und *Mozart's* Cdur-Quartett (8).

Am 29. v. M. wurde im philharmonischen Concerte *Beethoven's* neunte Symphonie zur Aufführung gebracht; diese Concerte wurden vom Hofoperncapellmeister *Nicolai* in der Absicht gegründet, grössere classische Tonwerke, die anders nur selten der Oeffentlichkeit zugängig gemacht werden, dem Publikum zu Gehör zu bringen. Dieser edle Zweck wird aber dadurch noch verschönert, dass dabei die vorzüglichsten musikalischen Kräfte unserer Residenz mitwirken, das Orchester des Hofoperntheaters aber auf das Trefflichste eingeübt und die Chöre tüchtig geschult sind, daher die Produktionen selbst ganz vorzüglich genannt werden können. Aber gerade diese Aufführung befriedigte mich weniger, als alle, die ich früher gehört, und steht ganz besonders jener nach, welche vor drei Jahren stattfand und eben auch diese neunte Symphonie uns vorführte. Dem Direktor war die Schuld nicht beizumessen, aber die mitwirkenden Kräfte waren theilweise andere. *Weber's* Ouverture zum „Oberon,“ mit welcher das Concert eröffnet wurde, musste wiederholt werden.

Das erste Gesellschaftsconcert brachte am 6. d. M. *Mendelssohn's* Amoll-Symphonie, ein Violinconcert von *Spohr* und die Ouverture zu *Netzer's* „Mara“; das Gelungenste jedoch war *Titel's* „Tempelweihe,“ welche von Herrn *Staudigl* in dem Parte des Salomon und dem Männerchore herrlich executirt wurde. Diese „religiöse Scene“ war jedoch auch nichts Neues mehr für uns, da wir sie schon vor einigen Jahren bei Gelegenheit eines von der Redaktion unserer Musikzeitung veranstalteten Concertes hörten, für welches sie vom Componisten eigens geschrieben wurde. Schade dass diese Concerte jetzt nicht mehr fortgesetzt werden, da sie uns doch so Vieles des Interessanten und Anziehenden darboten und von allen Musikfreunden gern besucht wurden; wir würden für dieses eine Concert gern ein Dutzend anderer hingegeben haben, die zwar häufig *für* die leidende Menschheit, aber auch häufig *zum* Leiden derselben sich forterhalten.

Ausser diesen angeführten musikalischen Produktionen erschienen auch noch als Gestirne zweiten und dritten Ranges der Violinist *Simon;* die Pianistinnen *Laura Stetter* und *Isabella Krenn;* die Tenoristin (?) *Mazini-Leidesdorf;* der Componist *Selmar Bagge*. — Im Opernhause hörten wir am 5. December eine neue Operette „Die Blutrache“ von *Heinrich Proch*, dem Hofoperncapellmeister, welche jedoch so wenig des Guten aufzuweisen hat, dass wir uns eben nicht sonderlich darüber freuen dürfen. — „Guttenberg“ wurde zum Vortheile seines Componisten *F. Fuchs* gegeben und fand zahlreichen Zuspruch und vielen Beifall; nun ist sie fünf Male mit steigendem Erfolge gegeben worden. Auf derselben Bühne, an der Wien, wird jetzt eifrig das „Feldlager in Schlesien“ einstudirt, da *Meyerbeer*, welcher seine Oper im Kärnthnerthortheater dirigiren soll, gestern in unsere Mitte eingekehrt ist, und somit stehen zu Ihrem Leidwesen Ihnen noch grössere Berichte aus Wien bevor. —

Augsburg, den 26. December 1846. Gestern fand ein vom Capellmeister *C. L. Drobisch* gegebenes Concert zum Besten des Orchestervereines statt, und erfreute sich des zahlreichsten Besuchs und seltener Acclamationen des Beifalls. — Der erste Theil des ganz durch *Drobisch*' neueste Werke ausgefüllten Concertes bestand in einer Cantate (von *Rochlitz*). Sie wird als Kirchenmusik überall ansprechen müssen, als Concertstück werfen wir ihr zu grosse Monotonie vor. — Den zweiten Theil des Concertes bildete eine Symphonie, Nr. 2 in F, die so melodiereich und gemüthlich ist, dass sie nach jedem Satze rauschenden Beifall erhielt. Die Symphonie, Nr. 1, welche, so viel uns bewusst, in München, Leipzig und hier aufgeführt wurde, steht merklich der Nr. 2 nach; der Componist beurkundet in dieser Composition einen schönen Fortschritt. — Der dritte Theil des Concertes bestand aus einer Composition: Im Gebirge (von *Beck*), ein ächtes Concertstück, welches gewiss überall willkommen sein wird. Denn es ist nicht in ermüdende Längen gezogen, hat weder für Gesang noch Orchester technische Schwierigkeiten, und ist unterhaltend. Das

Digitized by Google

Idyllische waltet vor; die beiden Nummern: Fischerknabe morgens, und Wasserfall am See, mögen als besonders gelungen genannt werden. — Herr *Drobisch* wurde am Ende des Concertes wieder hervorgerufen.

Dr. *Ferd. August Oldenburg*.

Recensionen.

Souvenir de Hongrie, grande Fantaisie sur quatre Melodies nationales hongroises pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre, composée par *B. Molique*. Op. 26. Prix avec Orchestre 4 Fl., avec Quint. 2 Fl. 30 Kr., avec Piano 2 Fl. 15 Kr. Pesth, chez Wagner.

Dass *Molique* an Talent und gründlicher Bildung, wie in ächt künstlerischem Streben so manchem, selbst gefeierten Virtuosencomponisten des Tages überlegen ist, zeigt sich auch wieder bei dem vorliegenden Concertstück, worin neben dem äusseren Glanze der Virtuosität auch die Anforderungen an inneren, musikalischen Werth berücksichtigt erscheinen. Dadurch unterscheidet es sich wesentlich von der Masse moderner Saloncompositionen, in denen die *Darlegung der Bravour* Hauptzweck, *die Composition selbst* dagegen als reine Nebensache behandelt ist. —

Die bei der „Fantasie" verwendeten Motive, welche eben so durch melodischen Reiz an sich, wie durch das den Melodieen eigene volksthümliche Gepräge Interesse erwecken, sind vom Componisten glücklich zu weiteren Ausführungen benutzt worden; die Zwischensätze, welche durch Verbindung der einzelnen Themen den Uebergang von einem zum anderen bewerkstelligen, bestehen nicht etwa, wie nicht selten der Fall, in nichtssagenden, blos zur Ausfüllung dienenden Tutti-Phrasen, sondern bereiten dadurch, dass sie mit dem zunächst folgenden Motive immer schon in einem grösseren *melodischen* oder *rhythmischen* Rapport stehen, ungezwungen und doch interessant darauf vor.

Durchgehends gibt sich eine zweckmässige Abwechselung zwischen Bravour- und Gesangstellen kund, — abgesehen von dem charakteristischen Unterschiede, der schon zwischen den einzelnen Motiven selbst besteht; wodurch, wie vermittelst mancher feiner Züge, die gegen den Schluss des Tonstückes hin der Componist seinem Stoffe noch abzugewinnen wusste, die Aufmerksamkeit des Zuhörers bis zum Ende in gleichmässiger Spannung erhalten wird. Die dadurch erzielte Steigerung bietet die beste Garantie für die günstige Gesammtwirkung dar, vorausgesetzt, dass der Spieler die technischen Schwierigkeiten zu bewältigen vollkommen im Stande ist. Die äussere Ausstattung empfiehlt sich durch Gediegenheit und Eleganz.

Deuxième grand Duo concertant pour Piano et Violon, composé par *Molique*. Op. 24. Hamburg, Schuberth et Comp. Prix 3⅓ Thlr.

Die gelegentlich des „Souvenir" etc. über den höheren, künstlerischen Standpunkt des Componisten ausgesprochenen Bemerkungen finden im Allgemeinen auch hier ihre Anwendung; nur mit dem Unterschiede, dass es sich diesmal um eigene Erfindung, nicht um gegebene Motive handelt, und dass — ungeachtet des vorzugsweise auf Bravour und äusseren Schimmer hinweisenden „*concertant*" das Streben nach Gediegenheit *des Stoff's selbst* im „Duo" noch entschiedener hervortritt.

In Hinsicht auf den ersten Punkt, so treten im Ganzen allerdings mehr *die Reflexion*, *das speculative Element*, als bedeutende, *schöpferische Kraft* und *Originalität* hervor; damit soll jedoch nur ein minderer Grad von Vollkommenheit des Werkes angedeutet werden, das in mehrfacher Hinsicht zu den bedeutenderen neueren Erscheinungen in dieser Gattung gezählt werden darf. Was uns von vorn herein für die vorliegende Composition einnimmt, ist, dass sie die zwei wesentlichsten Eigenschaften eines ächten Kunstwerkes: *Einheit* und *Mannichfaltigkeit* in sich vereinigt, von denen die letztere durch zweckmässige Abwechselung zwischen Figurenwerk und Cantabilität, durch rhythmische und melodische Verschiedenheit der Themen hervorgebracht, während die äussere dadurch bewerkstelligt ist, dass den einzelnen Motiven doch auch wieder ein, das Gefühl gegenseitiger, zwischen ihnen stattfindender Beziehung unterhaltender und im *gemeinsamen Ausdruck ein und derselben Stimmung beruhender*, *wahlverwandter Character* innewohnt. Was ausserdem noch die Empfindung inneren Zusammenhangs hervorbringt, ist der Umstand, dass der Componist nicht unwirthschaftlich immer blos Thema auf Thema häuft, ohne sich dann weiter mehr um sie zu bekümmern, sondern dass er auf die einmal gebrachten Motive zu gelegener Zeit immer wieder zurückkommt und im Verfolg abwechselnd bald das Eine, bald das Andere zu weiterer Verarbeitung aufnimmt; dass er — so zu sagen — den Themen gehörig zu Leibe geht und die mannichfachen, noch in ihnen enthaltenen Anwendungen geschickt herauszufinden und auszubeuten wusste.

Ueberall zeigt sich vollkommene Herrschaft über die Form, waltet Planmässigkeit und jene logische Folgerichtigkeit, wodurch gleich von vorn herein alles Schwankende dilettantischer Willkür und Unbeholfenheit ausgeschlossen wird und das Tonstück den Eindruck ruhiger Sicherheit, — eines aus innerer Nothwendigkeit entsprungenen, in seinem Gange bestimmt vorgezeichneten, organischen Ganzen gewährt. In dem *J. Moscheles* zugeeigneten Werke sind Geiger wie Clavierspieler gleich bedeutend bedacht, wobei nicht unerwähnt bleiben darf, dass die Art der Behandlung und Benutzung auch des *Pianoforte* einen des Instrumentes vollkommen mächtigen Praktiker verräth, was als ein weiterer nicht unerheblicher Vorzug des „Duo" geltend gemacht zu werden verdient. Besonders der *erste* und der *letzte* Satz zeichnen sich durch Gründlichkeit der thematischen Ausführung aus, und bieten eine Menge interessanter Einzelnheiten dar, die einen nicht nur durch und durch gebildeten, sondern selbst geistreichen Musiker bekunden. Hie und da möchte man beinah über ein „*Zuviel*" klagen oder doch mehr Gedrängtheit wünschen — z. B. Seite 14, System 2 und 4 erscheinen die ersten vier Tacte überflüssig; Seite 16 ist die ganze, nach dem An-

Digitized by Google

fang zurückleitende Passage über Gebühr ausgesponnen. In den Wendungen der *Melodie*, wie auch in der *Harmonie* tritt zuweilen eine grosse an *Spohr* erinnernde Familienähnlichkeit hervor; es lässt sich indess wohl annehmen, dass diese Anklänge bei *Molique* mehr das Resultat unbewusst nachtönender Eindrücke, als geflissentlicher Nachahmung sind. So sei hiermit das interessante Werk den Freunden gediegener Musik bestens empfohlen, dessen äussere Ausstattung vollkommen den verschiedenen, hier in Betracht kommenden Anforderungen entspricht. *L. K.*

Feuilleton.

An *Habeneck's* Stelle als Orchesterdirektor der grossen Oper in Paris ist *Girard* gekommen, früher Orchesterdirektor an der komischen Oper. Letztere Stelle hat *Labarre* erhalten, der bekannte Harfenspieler und Componist. Das erste von ihm dort dirigirte Werk war *Clapisson's* neueste Oper: „Gibby der Dudelsackpfeifer," welche ziemlich gefallen hat.

Damcke, bisher erster Tenorist in Prag, ist am Kärnthnerthortheater zu Wien angestellt worden. — Frau *Gundy-Reuther* hat in Mannheim ein Engagement als erste Sängerin angenommen. — Die bekannte Sängerin *Jazedé* hat sich mit einem Herrn *Herbst* verheirathet. — In Danzig ist ein junger, versprechender Tenorist *Schneider*, ein Sohn *Friedrich Schneider's*. — In Prag trat Fräul. *Jenny Deinhardstein*, eine Tochter des Dichters, als Harfenspielerin auf und fand die lebhafteste Anerkennung. Sie ist eine Schülerin von *Parish-Alvars*.

Der Direktor des Cöthener Hoftheaters, *Bredow*, macht bekannt, dass sein Musikdirektor Herr *Gabrielsky* aus Berlin mit Hinterlassung von Schulden kontraktbrüchig aus seinem Engagement entwichen ist.

New-York. Der Direktor des französischen Theaters zu New-Orleans Herr *Davis* ist mit seiner Gesellschaft, welche er in Paris neu rekrutirt hat, nach einer Fahrt von 32 Tagen auf dem französischen Dreimaster Le Vaillant am 19. November zu New-Orleans angekommen. — *Sivori* gibt sein letztes Concert den 3. December. — *Herz* zieht triumphirend von Baltimore nach Philadelphia und *vice versa*. *Leopold v. Meyer* hat sich nach Havanna eingeschifft.

In Berlin ist eine Harfenspielerin aus Wien, Fräul. *Thalheim* angekommen, welche dort Concerte zu geben beabsichtigt und vorläufig sehr gepriesen wird.

Balfe's Oper: „Gitana das Zigeunermädchen" ist in Hamburg mit vielem Beifall aufgeführt worden. — Die Zigeuner scheinen in der musikalischen Literatur ihre Rolle noch lange nicht ausgespielt zu haben.

Dupres ist zum Gesanglehrer des Grafen von Paris, des künftigen Thronfolgers in Frankreich, ernannt worden.

Am 25. December wurde auf dem Leipziger Stadttheater das fünfundzwanzigjährige Jubelfest der Aufführung von *Weber's* Freischütz begangen und diese Oper selbst zum 127. Male dargestellt. Daran schloss sich *Weber's* Jubelouverture und ein von *Robert Blum* gedichteter, von Fräul. *Unzelmann* gesprochener Epilog mit einer Schlussgruppe um *Weber's* Büste. — Bei der ersten Aufführung waren die Hauptrollen in den Händen der Damen *Neumann-Sessi* (Agathe) und *Böhler* (Aennchen), der Herren *Höfler* (Max) und *Genast* (Caspar); heute spielten die Damen *Mayer* und *Günther-Bachmann*, die Herren *Stritt* (Gast) und *Behr*. Das Haus war sehr gefüllt und die Aufführung im Allgemeinen eine gelungene.

Nach dem von dem Inspizienten *Rühlandt* herausgegebenen Jahrbuche sind am Leipziger Theater vom 19. October 1845 bis 31. October 1846 überhaupt drei neue Opern gegeben worden (Undine von *Lortzing*, Der Waffenschmied von demselben, Der Nachtwächter von *Krug*). Der Personalbestand des Theaters ist jetzt 171 Personen; das Orchester, unter *Stegmayer's* Leitung, zählt 31 Mitglieder, der Chor 16 Damen und eben so viel Herren. Chordirektor ist Herr *Meyer*, Regisseur der Oper Herr *Bickert*, Concertmeister Herr *David*.

Die bekannte Sängerin Mad. *Fehringer* in Hamburg, welche sich zum Deutsch-Katholizismus bekennt, hatte ein Engagement nach Wien angenommen und verlangte demgemäss einen Pass nach Wien. Der österreichische Gesandte in Hamburg verweigerte aber denselben, weil sie Deutsch-Katholikin ist. Wenn sie nicht ihr Engagement antritt, hat sie eine bedeutende Conventionalstrafe an das Wiener Theater zu zahlen. Unter solchen Umständen hat sie dem letzteren den Grund ihres Nichterscheinens gemeldet und die Direction mit ihrem Schädenanspruche an die österreichische Regierung verwiesen. Sie selbst wird ebenfalls einen derartigen Anspruch erheben können, indem sie möglicher Weise ohne Engagement bleibt oder doch geringere Gage bezieht. Eine *cause célèbre!*

In Hamburg wurde ein Originallustspiel von *L. Schubar* (Dr. *Lubarsch*) unter dem Titel: „Protektion oder Joseph Haydn" mit grossem Erfolge aufgeführt. Das Stück behandelt ein Ereigniss aus *Haydn's* Jugendjahren; die Rolle des Letzteren wurde von Fräul. *Höfer* gegeben.

Am 10. December hatte *H. Truhn* in Berlin ein glänzendes Concert veranstaltet, worin er, ausser einem neuen spanischen Liede, eine grössere dramatische Composition zur Aufführung brachte: „Der Gott und die Bajadere" von *Goethe*, mit Soli, Duetten und Chören. Mad. *Viardot-Garcia* verschönerte das Concert durch ihren Gesang, eben so wie ihre 16jährige Schülerin *Antonia de Mendi*, welche ein viel versprechendes Talent sein soll. Auch *Ernst* liess sich hören.

Der Violinist *Langenhaun* in Berlin, Mitglied der dasigen königl. Capelle, hat seinem Leben freiwillig ein Ende gemacht.

Fünf Hefte Etuden für Violoncell von dem bekannten in Frankfurt am Main lebenden *Dorkmühl*, welche nächstens bei André in Offenbach erscheinen werden, sind zum Unterrichte am Conservatorium der Musik in Brüssel eingeführt worden.

In Mainz starb die Sängerin *Meyrat*, zuletzt in Nürnberg angestellt gewesen. — In Salzburg starb, 83 Jahre alt, *Mozart's* jüngste Schwägerin, *Sophie* verwittwete Capellmeister *Gaibl*.

Die 104 ersten Vorstellungen von *Halevy's* „Musketieren der Königin" haben der Pariser komischen Oper 401,887 Fr. 75 Cent. eingebracht; die 104. Vorstellung allein 5331 Fr. 50 Cent.

Die Pariser Societé des concerts hat 7400 Fr. zur Unterstützung der durch die Ueberschwemmung der Loire Beschädigten beigesteuert.

Die Abgabe, welche die Pariser Theater an die Armenanstalten zu entrichten haben, belief sich im Jahre 1845 auf 1,046,526 Franken. Die grosse Oper hatte dazu 115,417, die komische Oper 71,626, die italienische 90,538 Franken beigetragen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Digitized by Google

Ankündigungen.

In unserem Verlage ist so eben erschienen:

Ein Traum in der Christnacht,

Oper in drei Akten,

Musik von

Ferdinand Hiller.

Vollständiger Clavierauszug.

Preis 7 Thlr.

Ouverture und sämmtliche Nummern aus derselben Oper einzeln à $7\frac{1}{2}$ Ngr. — 1 Thlr.

Leipzig, im Januar 1847.

Breitkopf & Härtel.

In unserem Verlage erscheint am 12. Januar mit Eigenthumsrecht:

Fantaisie

pour le Piano

sur

Sultana,

Opéra de *M. Bourges*,

composée par

François Hünten.

Op. 151. Prix 25 Ngr.

Leipzig, im Januar 1847.

Breitkopf & Härtel.

Am 1. Januar 1847 erscheint bei mir mit Eigenthumsrecht:

B. Molique, Fantasie über *schwäbische Lieder* für die Violine, Op. 32, mit Begleitung des Piano. 2 Fl. 45 Kr. C.-M., des Orchesters 4 Fl. 15 Kr. C.-M.

Wien, im November 1846.

H. F. Müller's Musikverlag.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben erschienen und in allen Buch- and Musikalienhandlungen zu haben:

Praktischer Lehrgang

für den

Violin-Unterricht

von dem königl. preuss. Musik-Direktor

Moritz Schön.

In 10 Lieferungen, jede 12 Sgr., welche auch einzeln abgelassen werden.

Inhalt der Lieferungen.

1) ABC des Violinspiels. Vorschule zur gründlichen Erlernung desselben nach den Regeln der vorzüglichsten deutschen Meister, mit 24 Uebungsstücken. Op. 32.
2) 3) 4) Erster Lehrmeister für den praktischen Violin-Unterricht in stufenweise geordneten Uebungen der ersten Position durch alle Tonleitern and Tonarten. Op. 22 und 27 in 3 Lieferungen.
5) 46 Uebungsstücke für die Violine mit einer begleitenden zweiten Violine für den Lehrer. —
6) 18 kleine und moderne Duetten in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten, als praktische Uebungsstücke für 2 Violinen. Zum Studium, wie zur Unterhaltung für angehende Violinspieler. (Erste Position.) Op. 13.
7) 6 leichte und melodische Duettino's für 2 Violinen in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten, als praktische Uebungsstücke. (Erste Position.)
8) Gründliche Anweisung zur Erlernung der Applikaturen nebst Beispielen und leichten melodischen Duettino's für 2 Violinen in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten, als praktische Uebungsstücke für angehende Violinspieler. (Dritte Position.) Op. 19.
9) Gründliche Anweisung u. s. w. (Zweite Position.) Op. 21.
10) 6 leichte und melodische Duettino's in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten. Für Violine und Bratsche zum Gebrauch für Lehrer und Schüler. (Erste und dritte Position.)

Schön's instructive Violin-Compositionen

haben vermöge ihrer praktischen Brauchbarkeit beim Unterricht in allen Theilen Deutschlands eine Anerkennung gefunden, wie kein ähnliches Werk vorher. Die Kritik hat sie in öffentlichen Blättern allen Musiklehrern dringend anempfohlen, in mehreren musikalischen Conservatorien und Akademieen, so wie sehr vielen Schullehrer-Seminarien u. s. w. sind sie eingeführt, es spricht somit Alles einstimmig für ihre Zweckmässigkeit. Ihre vorzügliche Brauchbarkeit verdanken *Schön's* Werke dem günstigen Umstande, dass sie aus dem wahren Bedürfniss hervorgegangen sind, indem sie Herr *Schön* zunächst für sein grossartiges Institut für den praktischen Violin-Unterricht ausgearbeitet, und erst, nachdem sie auch jahrelangem Gebrauch in demselben als vollkommen zweckmässig bewährt, das eben so rasche als sichere Fortschreiten der Schüler allgemeine Bewunderung erregt und *Schön's* Methode sich als in jeder Hinsicht vortrefflich erwiesen hatte, ist der Herr Verfasser zur Herausgabe dieses Elementarwerkes geschritten.

Zur Nachricht für das resp. Publikum und die Herren Musikalien-Verleger, dass wir das *Eigenthumsrecht für Deutschland* von

A. F. Lindblad *neuestem Liederheft mit Piano* (Glädjen — Höstqvallen — Hon vill)

an uns gebracht haben und dasselbe demnächst bei uns erscheinen wird.

Es ist dann die Lindblad'sche Liedersammlung, mit Beibehaltung des schwedischen Original-Textes und in deutscher Uebertragung von Dr. Wollheim, in neun Heften, vollständig von uns zu erhalten.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Am 1. Januar 1847 erscheint bei mir mit Eigenthumsrecht:

V. Kaźinski, *Quinzième Polka.*

— — *Alexandre-Polka.*

Ferner von demselben:

Marie-Mazourka.

Pensée fugitive en forme de *Nocturne.*

Preis eines jeden: 30 Kr. Conv.-M.

Wien, im November 1846.

H. F. Müller's Musikverlag.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Januar. **Nr. 2.** 1847.

Inhalt: Ueber das neueste musikalische Werk von Berlioz: La Damnation de Faust. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Breslau. Aus Lille. Aus Hamburg. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber das neueste musikalische Werk von Berlioz: La Damnation de Faust.

Die Wahl eines so gewaltigen und fruchtbaren Stoffes wie *Faust* konnte die Kritik für *Berlioz* im Allgemeinen nur günstig stimmen. Sie schien sich, als das *Berlioz*'sche Werk angezeigt wurde, überreden zu wollen, dass dem vielbesprochenen Componisten jene grossen Prozesse der Kunst, welche das Sehnen und Streben des Menschen nach dem Ewigen und Unergründlichen ausdrücken, keineswegs fremd seien. Desto mehr musste dem Verfasser nun aber auffallen, dass *Berlioz*, wie der Titel des Werkes andeutete, den wegen dieses Strebens *unantastbaren* Faust untergehen lässt, und der Verdacht, als habe *Berlioz* die wahre Bedeutung des *Goethe*'schen Helden nicht erfasst, lag daher sehr nahe. Das Libretto sollte alsbald zeigen, dass dieser Verdacht wirklich begründet sei, und dass *Berlioz* dem Heroen seiner Cantate jeden beliebigen Namen hätte geben können. Er benutzte, wie das Libretto selbst anzeigt, *Gerard de Nerval's* Uebersetzung des Faust, liess die erste, vierte, fünfte, sechste, siebente und neunte Scene von Herrn *A. Gandonnière* dichten und das Uebrige aus eigener Feder fliessen. Der Stoff ist hier zu wichtig und die Art und Weise wie *Berlioz* ihn verarbeitet hat zu charakteristisch für sein ganzes Wesen, als dass wir denselben nicht ausführlicher besprechen sollten. Die Symphonieen *Beethoven's*, so wie die höchsten musikalischen Conceptionen überhaupt, sind offenbar aus einem inneren Bedürfnisse hervorgegangen, das dem, aus welchem *Goethe* seinen Faust geschaffen hat, analog ist. *Berlioz* hat die Prätention, mit *Beethoven* um die Wette Symphonieen zu schreiben, ja er will diese höchste, aus guten Gründen nie zu übertreffende Form der Kunst noch erweitern, und wenn man der galanten Wiener Kritik Glauben schenken darf, so hätte er sie faktisch längst erweitert. Nun bietet sich *Berlioz* eine Gelegenheit dar, die Tragödie des menschlichen Geistes darzustellen, all das Ringen und Streben der irdischen Natur, allen Schmerz und alle Freude des Herzens, die Trauer über die Beschränktheit unseres Lebens und endlich doch die Versöhnung auszudrücken; er bewaffnet sich die Augen und wagt in die Sonne zu schauen, aber er ist zu schwach, um mehr als die Flecken zu sehen: statt eines Titanen, der Himmel und Erde umarmen will, gibt er uns einen melancholischen Liebhaber. Man wende hier nicht ein, ein Faust, wie der *Goethe*'sche, sei musikalisch nicht darzustellen. Gewiss nicht! Sobald ein Dichter die in ihm vorgegangene tragische Handlung äusserlich gestaltet, sobald er das innere Ereigniss in konkreten, nur durch den Gedanken sich mittheilenden Gestalten ausgedrückt hat, kann keine andere, der Poesie ohnehin schon untergeordnete Kunst diese Handlung mit gleichem Erfolge darstellen. Die Musik wird die Thaten der dramatischen Poesie überhaupt nur dann erreichen können, wenn sie die *äusseren* Handlungen wiederum zu *inneren* auflöst, wenn sie nicht die fertige Handlung, sondern den Entstehungsprozess derselben wiedergibt. Mit einer musikalisch-dramatischen Darstellung des betrübten, verliebten und untergehenden Faust war Herr *Berlioz* also von vorn herein auf falschem Wege; hätte er gewusst, dass Faust, wenn ich mich so ausdrücken darf, eine rationale Symphonie und *Beethoven's* D moll-Symphonie ein in Musik aufgelöster Faust ist, so würde er seinen Stoff gewiss nicht in einer mühsam zusammengereimten Cantate, sondern in einem lyrisch-dramatischen Ergusse verarbeitet haben. Diesen hatte wohl auch der grössere Theil des Publikums erwartet, und man war daher nicht wenig erstaunt, statt einer Symphonie mit Chören ein Zwitterding von Oper und Cantate zu finden. Sonderbar, dass *Berlioz*, da wo er an konkreter Darstellung halten soll, phantastisch wird, während er diesmal, wo das Phantastische in so hohem Grade vorherrscht, sich mehr konkret auszudrücken suchte. Es ist kein einziger grosser Instrumentalsatz im ganzen Werke, sondern dies spinnt sich vielmehr an lauter bestimmten Situationen ab. So ist es jedenfalls ein Fehler, dass dieses unserer gewöhnlichen Stimmung so fern liegende Werk keine Ouverture, ja nicht einmal eine Introduktion hat. Nur einige Takte bereiten das ariose Rezitativ, das uns Faust in einer ungarischen Ebene zeigt, vor. Warum in einer ungarischen Ebene? Weil *Berlioz* auf seiner letzten Reise in Deutschland den bekannten Rakotzy-Marsch gehört, und sich bewogen gefunden hat, diesen instrumentirt in sein Werk zu bringen. Nie darf ein wahrer Künstler sich solche Flickereien erlauben, denn im Kunstwerke soll Alles organisch entstehen, und wenn der Künstler auch ein Nationalthema oder sonst einen fremden Gedanken benutzt, so darf er die Oekonomie des Stückes diesem Gedanken zu Liebe nicht so verändern, dass man das Mechanische seines Verfahrens, wie hier, in seiner ganzen Nacktheit merkt. Für das Einführen

Digitized by Google

eines Marsches kann *Berlioz* überdies einen inneren Grund angeben. Er zeigt uns Faust in der ungarischen Ebene, einsam und traurig, und will nun veranschaulichen, wie weder das ländliche noch das kriegerische Leben ihn aus seiner trüben Meinung reissen könnte. Der erste Vers: *Le vieil hiver a fait place au printemps*, der wie die ganze erste Scene von Herrn *Gandonnière* ist, erinnert an *Goethe's:* Vom Eis befreit u. s. w. Faust's Gesang ist halb Reitativ halb Arioso. Das einfache, in seinen dem Sprachgebrauche genau angepassten Accenten so wirkungsvolle Rezitativ scheint unseren modernen Componisten wenig zu behagen. Sie halten es für abgenutzt und bemühen sich, durch conträren Rhythmus und sangbare Phrasen eine eigene, zwischen dem Rezitativ und der Arie stehende Form zu schaffen. Wer aber die Form der Kunst zu würdigen weiss, wird von einem Rezitativ nie etwas Anderes als den *einfachsten* Ausdruck verlangen, und seiner, insofern es natürlich und kraftvoll ist, trotz dieser Einfachheit nie müde werden. Man lässt sich im Rezitative viel lieber Reminiscenzen als einen sogenannten originellen Rhythmus gefallen, der auf Kosten des natürlichen Accentes beschaffen ist wie: *plăce aŭ prĭntemps*. Die erste Scene besteht in einem Hirtenchor, der recht frisch klingt, aber den Text durch einen etwas gesuchten Rhythmus auf das Unnatürlichste zerhackt. Das Zwischenspiel, das ihn vorbereitet, ist gegen die Einleitung des Ganzen offenbar zu lang, und dann ist das beständige *forte* im Chor undramatisch, da Faust fragt: *Quel est ce bruit lointain?* Der ungarische Marsch beschliesst die ziemlich kurze erste Abtheilung.

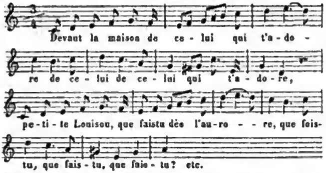
Im zweiten Theile finden wir Faust *au nord de l'Allemagne* in seinem Arbeitszimmer. *Sans regrets j'ai quitté les riantes campagnes* ist wahrscheinlich *Goethe's:* „Verlassen hab' ich Feld und Auen.“ Der Monolog endet mit dem Vergiftungsversuche, der bekanntlich an der milden Stimmung, welche die Osterhymne in Faust erweckt, scheitert. Soll die Scene dramatisch ausgeführt werden, so ist klar, dass der Chor in dem Augenblicke, in welchem Faust die Schale an den Mund setzt, *sehr schnell* einfallen muss. Dies ist hier aber nicht der Fall, sondern der Chor wird vielmehr durch Instrumente vorbereitet. Auch ist die Hymne ganz unrichtig aufgefasst. Die Auferstehung des Herrn muss *jauchzend*, in bewegten Rhythmen, besungen werden; *Berlioz* aber hat diesen Chor choralmässig bearbeitet. Für meine Auffassungsweise spricht hier die herrliche Composition des Fürsten *Radziwill*, dessen „Christ ist erstanden“ mit sehr lebhaftem Tempo beginnt. Die Scene endet, nachdem Faust seine Stimme mit denen des Chores vermischt hat, wie bei *Goethe* mit den Worten: *Mes larmes ont coulé, le ciel m'a reconquis*, nur heisst's bei *Goethe*: „Die Erde“ und nicht der Himmel „hat mich wieder.“ Unmittelbar darauf erscheint der Teufel, offenbar in einem Augenblicke, wo er am Wenigsten zu erscheinen berechtigt ist. Die nun folgenden Rezitative sind von widerwärtiger Bizarrerie, die Sprache vor lauter Sucht nach Originalität oft gemein. Dahingegen kann man die nächste Scene, in *Auerbach's* Keller, mit gutem Gewissen loben, was um so auffallender ist, als *Berlioz* im Komischen und Humoristischen bisher äusserst wenig geleistet hat. Der Chor: *Oh! qu'il fait bon quand le ciel tonne*, in komischer Form, ist von guter Wirkung, und noch besser ist das Rattenlied, das in drei Couplets auf eine und dieselbe Melodie besteht. Eben so gelungen ist das Lied vom Floh, einfach und komisch; auch glaube ich, dass *Goethe's* Worte ebenfalls zur Musik passen würden. Ein ziemlich langes Zwischenspiel trennt diese Scene von der nächsten, die eine blumenreiche Gegend am Ufer der Elbe darstellt. Mephistopheles schläfert Faust ein, Sylphen und Gnomen singen Chorus. Das erste Rezitativ des Mephistopheles bringt wegen seiner originellen Hornbegleitung eine ziemlich gute Wirkung hervor, wohingegen die Chöre mit den zuerst von *Weber* angewendeten Instrumentalfiguren, die hier in ähnlicher Weise vorkommen, weniger gelobt werden können. Die Chöre sind dem *Goethe*'schen: „Schwindet ihr dunkeln Wölbungen droben“ nachgebildet. Die Scene steigert sich und endet mit einem kurzen Instrumentalsatze, der von zwei Harfen und den Streichinstrumenten ausgeführt wird und eine recht hübsche Wirkung hervorbringt. Diese besteht aber einzig und allein in der Instrumentation, und die Freude darüber ist mir nicht wenig gestört worden, als ich sah, dass ein Theil des Publikums, das eine äussere Schönheit von einer inneren überhaupt wohl selten zu unterscheiden vermag, sich anstellte, als schlage eine solche Stelle alles vorher Dagewesene total zu Boden.

Gretchens Bild erscheint Faust nicht wie bei *Goethe* zum ersten Male in der Hexenküche, sondern während dieser Schlummerscene. Nachdem Faust sein Verlangen ausgesprochen hat, dieses Weib zu besitzen, beginnt Mephistopheles eine neue Fahrt mit ihm. Sie begegnen einem Trupp Studenten und Soldaten, Letztere stimmen *Goethe's* Chor: „Burgen mit stattlichen Mauern und Zinnen“ *(Villes entourées de murs et remparts)* an, und die Studenten singen: *Jam non stellata velamina pandite; nunc bibendum et amandum est. Vita brevis fugaxque voluptas. Gaudeamus igitur etc.* Faust und Mephistopheles fallen ein und bilden so eine Art von Finale, das den zweiten Theil beschliesst. Die Wirkung ist recht lebendig, obgleich man auch hier das melodische Element vermisst.

Im dritten Theile finden wir Faust in Gretchens Zimmer, das er, wie das Libretto sagt, mit einer *curiosité passionnée* untersucht. Nachdem er eine Zeit lang zärtlich geseufzt, kündet ihm Mephisto an, dass Gretchen nahe, worauf er antwortet: *Dieu! mon coeur se brise dans la joie!* Darauf versteckt er sich hinter dem Vorhange, während Gretchen das Lied vom König von Thule singt. Es ist weniger gelungen als die scherzhaften, obgleich sich die obligate Violoncellobegleitung recht effektvoll ausnimmt. Nach dem Liede wechselt die Scene wieder und wir sehen Mephisto vor Gretchens Hause Geister beschwören. Hier hat denn *Berlioz* nun wieder seinen ganzen Vorrath von Bizarrerie ausgepackt. Das eingeflochtene Ballet enthält musikalische Figuren von der tollsten Wirkung. Man kann sich so wenig mit ihm versöhnen als mit gewissen Passagen in der Wolfsschlucht, obgleich diese das Verdienst der Originalität für sich haben. Hierauf folgt nun aber vielleicht der gelungenste

Digitized by Google

Gesang des ganzen Werkes, das Ständchen des Mephisto: Was machst du hier; der Anfang lautet so:



Ein neues Finale beschliesst den dritten Theil. Es beginnt mit einem Duo zwischen Faust und Margarethe, wird dann durch das Hinzutreten von Mephistopheles zum Trio und endlich durch einen Chor von Bürgern und Handwerkern, die Gretchens Mutter Madame Oppenheim titulirен, erweitert. Mein obiges Urtheil über *Berlioz'* Auffassung des Faust mögen folgende Verse aus diesem Finale rechtfertigen. Faust singt:

> Je connais donc enfin tout le prix de la vie,
> Le bonheur m'apparait et je vais le saisir.
> L'amour s'est emparé de mon âme ravie,
> Il comblera bientôt mon dévorant désir.

Diese Verse sind von Herrn *Berlioz* selbst verfasst; ich begreife nur nicht, wie ihm bei der Vorstellung eines solchen Faust die Hilfe eines Teufels nöthig schien; der, meine ich, wäre leicht genug zu befriedigen. Solche Verse hätte *Berlioz* nicht schreiben können, wenn er gewusst hätte, dass der Lebenspunkt im Faust in seinem *rastlosen Streben*, *in seinem nie ermüdenden Verlangen besteht. Berlioz* stellt ihn dar wie Einen, dem die Liebe zu einem Mädchen den bodenlosen Becher bis an den Rand gefüllt hat. —

Der vierte Theil beginnt mit Gretchens Liede: Meine Ruh' ist hin, das weniger gut als die früheren übersetzt ist. *Berlioz* griff aber offenbar noch mehr fehl, als der Uebersetzer, indem er das Einfache und Natürliche des Gedichtes nicht wiedergab und in einen unwahren theatralischen Ton verfiel. Die Uebersetzung besteht in neun Couplets, die der Componist natürlich nicht alle auf eine und dieselbe Melodie setzen konnte. Er componirte daher das ganze Gedicht durch und raubte ihm so seine ursprüngliche naive Rundung. Ueberhaupt sollte sich die Musik nie an Poesieen wagen, die ein Gefühl nicht allein total erschöpfen, sondern auch in der ergreifendsten Form darstellen. Keine Musik wird den Ausdruck der einfachen Worte:

> Meine Ruh' ist hin,
> Mein Herz ist schwer,
> Ich finde sie nimmer
> Und nimmermehr.

erhöhen können. Zu verwundern ist, dass *Berlioz* die phantastische Scene, in der Gretchen von dem bösen Geiste geängstigt wird, nicht in Musik gesetzt hat. Statt dessen wiederholt sich nach dem obigen Liede der Soldatenchor, dem ein Rezitativ Margarethen's, in welchem sie die Abwesenheit des Freundes beklagt, folgt. Dann ist Faust allein im Walde und besingt die Erhabenheit der Natur. Diese, so wie die vorangegangene Scene, ist bei der Aufführung jedoch ausgelassen und der Faden erst da wieder aufgenommen worden, wo Mephisto dem Faust das Elend Gretchens mittheilt. Faust fordert den Teufel auf, die Unglückliche zu retten, was dieser verspricht, wenn er einen Contrakt unterschreiben wolle. Dies geschieht und Beide besteigen zwei schwarze Pferde, die Sünderin zu retten. Das Orchester malt nun verschiedene Scenen: wie die Reiter an einem Kreuze vorbeikommen, vor welchem Landleute beten, wie ein Ungeheuer sie verfolgt, wie die Skelette tanzen u. s. w. Dabei ist die Bewegung eine galoppirende und, um dem Bizarren die Krone aufzusetzen, treibt Mephistopheles die Pferde mit einem hop! hop! parlando an. Endlich ruft der Teufel: *Je suis vainqueur* und versinkt mit Faust in einen Abgrund. Die siebenzehnte und letzte Scene spielt in der Hölle, in welcher Faust den Flammen übergeben ist. Pandämonium. Höllenchor. Ich halte die Feder unwillkürlich einen Augenblick an, weil ich wirklich Bedenken tragen muss, das nun Folgende mitzutheilen. Da das deutsche Publikum aber ohnehin nicht davon verschont bleiben wird, denn Herr *Berlioz* reist, um den Faust aufführen zu lassen, nächstens nach Deutschland, so sei's. Der Text zu den Höllenchören ist weder französisch noch deutsch, noch in irgend einer menschlichen Sprache, sondern Swedenborgisch. Die Geister singen:

> Has! Irimira Karabrao!
> Omidara Caraibo!
> Merikeribo
> Myriak mereada.

Die Höllen-Fürsten zu Mephistopheles.

Irkimour sat rabyk? Irkimour Méphisto?..

Mephistopheles.

Irkimour sat rabyk.

Die Fürsten.

Riar neir orakai Faust nodo voll isto?..

Mephistopheles.

Faust nodo voll isto.

Die Fürsten.

Uraiké?...

Mephistopheles.

Uraiké.

Die Fürsten.

Muraiké?...

Mephistopheles.

Muraiké.

Die ganze Hölle mit einem rasenden Enthusiasmus.

> Tradioun marexil. Tradioxé burrudixe!
> Fory my dinkorlitz Hor mesk omévixe!
> Uraiké
> Muraiké!
> Diff! Diff! mérouder neil aysko!
> Has! Has! Satan, Belphégor, Mephisto,
> Has! Has! Kröïr, Astaroth, Belzébuth!
> Sat rayk irkimour.

Armer Faust! Wenn *Berlioz* dich zum Mittelpunkt eines Höllenspektakels macht, dann wird dir Jeder glauben, dass du leidest, denn diese Becken, Schellen, Pfeifen, Trommeln und Tam-Tams verstehen wahrhaftig keinen Spass. Und welche Ungerechtigkeit! Warum hat *Berlioz* den Faust verdammt? Weil er eine im Grunde edle That ausübt und den Teufel bittet, die arme Margarethe

Digitized by Google

zu retten. Verdiente er dafür nicht eher Verzeihung als Verdammniss? Ein Kunstwerk wird die neue Composition des Herrn *Berlioz* also wohl schwerlich zu nennen sein; wer so wie er in den Grundzügen fehlt, kann höchstens auf Anerkennung von Fragmenten, nie aber auf Hochschätzung des Ganzen Anspruch machen. Indess wird man auch in Deutschland wahrscheinlich finden, dass die neue Arbeit des Herrn *Berlioz* manches Frische und Wohlthuende enthält und sich vor den früheren durch einen bestimmt ausgeprägten Plan auszeichnet. Das Werk ist hier, wie fast alle anderen Arbeiten des Componisten, in den Journalen mehr getadelt als gelobt worden, und das französische Publikum blieb auch diesmal durchaus fern von dem Enthusiasmus, den, wie die Journale sagen, das *süddeutsche* für *Berlioz* gehabt haben soll.

Recensionen.

Neueste Werke für die Pedalharfe.

1) Rêveries pour la Harpe, par *Parish-Alvars*. Oeuv. 82. Leipzig, bei Kistner.
2) Sérenade pour la Harpe, par *Parish-Alvars*. Oeuv. 83. Ebendaselbst.
3) Il Papagallo, Souvenir de Naples, transcrit pour la Harpe, par *Parish-Alvars*. Oeuv. 85. Ebendaselbst.

Dieser berühmte Künstler, dessen meisterhaftes Spiel allgemein anerkannt und bewundert wird, fährt fort, sein herrliches Instrument, welches er selbst mit vollem Rechte „das Instrument der Poesie" nennt, durch eben so gehaltvolle als brillante Compositionen zu bereichern und das Gebiet dessen, was man früher darauf für ausführbar und möglich hielt, immer mehr zu erweitern, ohne jemals der Harfe etwas zuzumuthen, was ausser ihrem eigenthümlichen Charakter läge. Seit die Pedalharfe *à double mouvement* eingeführt ist, schritt dieses schöne Instrument mächtig vorwärts, es genügt allen gerechten Forderungen der jetzigen Zeit. Aber es ist eben so sehr Unsinn, wenn Diejenigen, die es in seiner Kindheit kannten und liebten, es auf die einfache Begleitung eines Liedes beschränken möchten, weil sein höherer Flug im Reiche der Phantasie ihnen noch zu ungewohnt ist, um ihm mit Sinn und Ohr gleich folgen zu können, als wenn Jene, welche parteiisch für das Piano sind, die Harfe geringschätzen, weil sie den überladenen Passagenschmuck, womit das Piano prangt, nicht liebt und das moderne, ungeheuer rasche Jagen des Zeitmaasses gern mässigt, um ihren schönern, vollern Ton geltend machen zu können. Piano und Harfe sind Schwestern, insofern sie beide Bass und Diskant vereinen und gleichen Tonumfang haben, aber übrigens ist ihr Charakter so verschieden, ihre Schönheit so contrastirend, dass man sie nie vergleichen sollte. — Die „Rêveries" von *Parish-Alvars* sind nicht leichte vorübergehende Träume eines Schlummernden, es sind die Träumereien eines wachen Dichtergeistes, in denen sich tiefsinnig Fernes und Nahes, Erlebtes und Mährchenhaftes zu einem schönen Ganzen dicht verwebt. Sie beginnen mit ein paar vollen Accorden in B moll, zwischen denen einige leichte, noch formlose Gedanken hinschweben; jetzt ertönt der Septimenaccord, in einer für die Harfe ganz neuen Passage rollt ein rascher Laufer der linken Hand hinab, dem die rechte in Terzengängen nacheilt, derselbe Accord erklingt wieder und die Form ist nun gefunden, die in lieblichen, von beiden Händen ausgeführten Sextolen den Accord umspielt, eine brillante Cadenz schliesst diese kurze geistvolle Einleitung und führt in ein Cantabile in Desdur, wo dieselbe Figur durchgeführt ist, indem in den Mittelstimmen *Schubert's* schöne Melodie zu: „Des Mädchens Klage" ertönt; immer voller werden die Accorde, immer reicher die Begleitung, da drängen sich muthwillig fremde Klänge dazwischen und führen nach einer feurigen Cadenz den „Tanz der Pixies" herbei; diese Pixies sind in Devonshire (dem Vaterlande des Künstlers) heimische, fabelhafte Wesen, die mit der Schönheit der Elfen den Muthwillen und die Bosheit der Kobolde vereinen; rasch und wild ist ihr Tanz in der Tonart B dur, er steigert sich kühn und leidenschaftlich, bis ein schönes Andante espressivo in Es dur Frieden bringend eintritt, mit eigener, doch der ersten verwandten Melodie; nach einer überraschend schönen Accordfolge auf gleichem Grundbass fangen die Sextolen wieder an, auch diese Melodie zu umspinnen, da zeigen sich von fern die Elfen auf's Neue, ihr luftiger Reigen führt und drängt uns in einen herrlichen Satz in C dur, der bald nach A moll übergeht. Hier ist die Art von Passage benutzt, welche *Alvars* zuerst einführte, diese Glissaden in verdoppelten Tönen sind einzig auf der Harfe *à double mouvement* ausführbar, und wir bitten jeden Kritiker, sie nicht nach dem Notenblatt zu beurtheilen, wenn er sie nicht hat spielen, und gut spielen gehört. Sie gleichen bald dem Säuseln des Windes in den Wipfeln der Bäume, bald dem anschwellenden Brausen des Sturmes, der die Töne aus dem tiefsten Grunde aufwühlt, und durch dies Sausen durch hört man in den Mitteltönen bestimmt und klar bald die Melodie der ersten wehmüthigen Klage, bald die wilden Elfenklänge, diese siegen und schwingen sich durch die enharmonische Rückung des Septimenaccordes aus A moll nach F moll, freudig hinstürmend bis zu einer Wendung nach B dur, wo zu einem leisen Tremolando der rechten Hand wieder die sanfte Klage in Tenorklängen verhallt; ein brillantes Finale verbindet höchst effektvoll alle die verschiedenen Gestaltungen und Träumereien und beschliesst glänzend das Ganze mit kühnen vollen Accorden.

Nr. 2, die „Serenade," ist weit kürzer, aber eben so grossartig und reich an neuen Ideen und überraschenden Wendungen. Ungemein zart und ätherisch fängt sie mit *Sons harmoniques* in beiden Händen an, gleich dem fernen Klange von Blasinstrumenten. Inniges Gefühl spricht aus der einfachen Melodie, aber es sinkt keineswegs in weiche Sentimentalität, sondern schwingt sich vielmehr bald mit Energie und leidenschaftlicher Glut auf. Der Uebergang von B dur nach Ges dur ist ausnehmend schön; phantasievoll und edel ist dieser Satz durchgeführt mit wahrhaft dramatischer Kraft; zarte Trillerketten führen wieder in die sanfte erste Melodie zurück, welche leise flüsternd wie hingehaucht in Arpeggien zuletzt verhallt,

Digitized by Google

nachdem in der Cadenz ein chromatischer Laufer auf derselben Saite durch seine akustische Wirkung überrascht. Beide Stücke erfordern sehr brave Spieler, wenn ihnen ihr volles Recht widerfahren soll, aber solche Compositionen, deren uns *Parish-Alvars* nun schon eine herrliche Reihenfolge gab, bilden auch gute Spieler.

Nr. 3 ist eine liebliche Kleinigkeit, sehr ansprechend und weit leichter auszuführen. Diese neapolitanische Volksmelodie besteht nur aus vier Noten, der Künstler verglich sie daher einem Papagei, der immer seine zwei Wörtchen wiederholt. Diese paar Noten sind nun mit einer einfachen reizenden Romanze verflochten, es schliessen sich Variationen an, eine in Mandolinenklängen, die zweite in Sons harmoniques, die dritte in raschen Laufern, immer in das Ritornell der Romanze zurückkehrend, und bis zuletzt spricht der treue Papagei sein einfaches Wörtchen dazwischen; das Ganze ist ächt südlich und anspruchlos, aber geistvoll und gefällig.

Möchten die mannichfaltigen interessanten Werke von *Parish-Alvars* recht viel dazu beitragen, Lust und Liebe zu diesem schönen Instrumente auch in Deutschland immer mehr zu erwecken! — *Th.*

NACHRICHTEN.

Leipzig, den 7. Januar 1847. Concert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig, gegeben von *Alexander Dreyschock*. — Der Concertgeber spielte im ersten Theile Concertsatz in C moll, für das Pianoforte mit Orchesterbegleitung. Ferner für Pianoforte allein: *a)* Präludium und Fuge, *b)* Rhapsodie in C moll, *c)* Rhapsodie in G moll. Im zweiten Theile trug er vor: Rondo für Pianoforte und Orchester, und zum Schluss: L'inquiétude, morceau concertant, welchem er, von dem nicht endigen wollenden Beifall veranlasst, noch Variationen über: God save the King für die linke Hand folgen liess. Im zweiten Theile gab er eine Concertouverture von seiner Composition. Dass der Virtuos neben der ungeheuerem Fertigkeit sich noch Gewandtheit in der Form, Instrumentirung, ja der Technik der Fuge erworben, zeugt von achtbarem Streben und einem schnell fassenden Talent. Doch wäre es ungerecht, an seine Orchestercompositionen den Maassstab der strengen Kritik legen zu wollen. Seit die Symphonieen und Ouverturen der grossen Tonmeister in der Welt sind, können Virtuosen nicht verlangen, im Fluge und nebenbei zu erhaschen, was jene mit dem tiefsten Studium ihres ganzen Lebens nur zu erringen vermochten. Dass Herr *Dreyschock* unter den Claviervirtuosen zu Nr. 1 gehört, alle neuesten Künste vollständigst in der Gewalt hat, in Octavengängen mit beiden Händen wahrscheinlich das Maximum menschlicher Fingerschnelligkeit erreicht hat, und mit einer Hand mehr spielt, als vor dreissig Jahren noch die grössten Virtuosen mit beiden Händen zu thun vermochten, ist bekannt. Der Beifall wuchs von Stück zu Stück und wurde zuletzt sturmartig.

Fräul. *Schloss* sang zwei Lieder von *Curschmann* und *Josephine Lang* und eine Arie von *Rossini*. Uns will bedünken, als strebe die Sängerin seit einiger Zeit mehr mit dem Gemüth zu singen, und als applaudire auch das Publikum seitdem noch wärmer als zuvor. Die Ouverture zu den Hebriden (Fingalshöhle) von *Mendelssohn*, unter Leitung des Herrn Musikdirektor *Gade* von dem Orchester herrlich executirt, versetzte das Publikum wie immer in tiefste Aufregung.

Aus Breslau. Wir haben seit dem letzten Berichte zunächst einer grösseren von der Singacademie unter *Mosewius* Leitung veranstalteten Aufführung zu gedenken, die zum Besten des *Weber*'schen Denkmals veranstaltet wurde. Es ward zuerst *Weber's* Erntecantate (bekanntlich die alte Jubelcantate mit anderem Texte, der nicht recht passen will), und dann die Wüste von *David* gegeben; Beides hier neu, die Aufführung sehr sorgfältig, aber der Besuch schwach, so dass für das Denkmal kaum ein Gewinn geblieben sein wird. Dieser schlimmen Erfahrung schliessen sich die geringen Erfolge mehrerer Concertgeber an, z. B. *Kossmaly's*, der vor seinem Abgange von hier nach Stettin ein Concert wagte; *Carl Müller's*, des hier von früher sehr beliebten Violinvirtuosen aus Braunschweig; endlich der Violoncellistin *Lisa Cristiani*, in deren Begleitung ein Berliner Clavierspieler *Stückrad* sich producirte. Genau betrachtet sieht es anderwärts mit dem Concertwesen nicht erfreulicher aus. Abonnirte Aufführungen bedeutender Werke sichern sich noch am Ersten ihren bestimmten, dankbaren Zuhörerkreis. Dies ist der Fall mit den Symphonieaufführungen des Künstlervereins, wo man die wirklichen Musikfreunde unserer Stadt ziemlich vollständig versammelt finden kann. Das grosse Publikum hat dagegen die eine ganze Woche lang täglich statthabenden Aufführungen von *Strauss* aus Wien mit dem zahlreichsten Zuspruche beehrt. Die allbeliebten Walzer und Potpourri's weckten allgemeine Bewunderung und siegten über manche inhaltsvolle und gediegene Werke, die hier spurlos vorübergegangen sind. Dergleichen charakteristische Momente des Zeitgeschmacks dürfen nicht übersehen werden. Tieferes Interesse an der Tonkunst gewinnt nun einmal nur Der, welcher allmälig an ihrer geschichtlichen Entwickelung, an den Werken verschiedener Kunstperioden sich betheiligt. Wer nur der Stimme der Gegenwart lauscht, nimmt gewiss an sich selbst Schaden. Nun noch ein Wort von der hiesigen Oper, die sich im laufenden Winter besser als im vorigen befindet, wo mehrere neue Opern von *Marschner*, *Dorn*, *Lindpaintner* an den mangelhaften Kräften, die zur Aufführung zu Gebote standen, scheiterten. Jetzt hat man durch die Erwerbung der Frau *Küchenmeister* (frühere *Rudersdorf* aus Mannheim) und einer sehr talentvollen Anfängerin Fräul. *Garrigues*, die sich in erste Partieen theilen, dem Ganzen sehr aufgeholfen. Für Soubretten sind Fräul. *Ubrich* und *Mehr*, für Tenor *Kahle*, *Schloss* und *Campe*, für Bass *Prawitt*, *Rieger* und *Isoard* vorhanden. Mit diesen Kräften, die unstreitig bei jetzigem Stande der Sache in Deutschland bedeutend heissen können, hat man sich vorzugsweise an das Einstudiren alter Werke gemacht, und damit mehr Erfolg als früher

Digitized by Google

erreicht. *Mozart* (Don Juan und Figaro), *Fioravanti* (Reisende Komödianten), *Halevy* (Jüdin), *Donizetti* (Lucrezia, Regimentstochter), *Flotow* (Stradella), *Marschner* (Templer), *Meyerbeer* (Robert), dies war das Repertoir der letzten drei Monate. Man will nun an die Haimonskinder, Guido und Ginevra, Belagerung von Corinth gehen. — Das meiste Interesse nimmt indessen Frau *Küchenmeister*, die eine grosse Kehlfertigkeit besitzt und ihre Rollen geistreich auffasst, in Anspruch.

Lille, im December 1846. Unter den musikalischen Erscheinungen, welche am Horizonte unserer Stadt heraufziehen, verdient namentlich die Vervollkommnung der Militärmusik eine rühmliche Erwähnung. Drei Legionen Nationalgarde unterhalten drei zahlreiche, wohlgeschulte Musikchöre, die unter einander wetteifern und von vortrefflichen Künstlern geleitet werden. Namentlich zeichnet sich die Musik der Sapeurs-Pompiers aus. Jüngst weckte die Sturmglocke uns aus dem nächtlichen Schlafe: eine Fabrik war in Brand gerathen und die Flamme wüthete rings um die Wohnung des Musikdirektors *Bénard*; den Abend darauf erschienen die Sapeurs-Pompiers, welche die Nacht hindurch mit grösster Anstrengung gearbeitet hatten, fast ganz vollzählig vor dem Publikum in einem Concerte, das von ihnen zum Besten der Armen veranstaltet worden war. Herr *Bénard* selbst, von den Erschütterungen dieser schlimmen Nacht kaum zu sich gekommen, waltete am Dirigirpulte, und die Sänger vom Theater, welche die Gesangsachen ausführten, standen um das Pianoforte mit jener freudigen Miene, welche dem wahren Künstler das Bewusstsein gibt, an einem guten Werke Theil zu nehmen.

Der Eifer unter jenen Musikern ist ganz allgemein, und man wird es hiernach gern glauben, dass sie nicht etwa blos ihre Märsche mit Unterstützung der grossen Trommel und der Ophicleïde abblasen. Sie führen im Saale grosse Symphonieen auf, wobei der Zuhörer, neben aller Kraft und Schärfe des Klanges, die Schattirungen und den Charakter einer bedeutenden Composition zu erkennen und zu würdigen vermag. Die Solos heben sich von der Begleitung ab, von welcher sie getragen, aber nicht beherrscht werden. Durch vielfache Uebung haben sie jene Feinheiten im Tone erlangt, ohne welche es selbst für die vollständigsten Orchester keine Wirkung gibt.

Und das Alles leistete, wie achthundert Zuhörer bestätigen können, ein Musikchor von der Nationalgarde. In der That war auch Jedermann über diese neue Quelle musikalischer Freuden erstaunt — in einer Stadt wie die unserige können wir natürlich keine Concerte haben, wie die des Pariser Conservatoriums. Wir sind stolz auf dieses Resultat eines edlen Wetteifers, ohne jedoch die Ueberlegenheit der Solobläser von den Guiden zu verkennen; diese Solisten werden bezahlt, und zwar sehr gut bezahlt.

Der Zettel verkündete vier grosse Stücke, von *Bénard* nach der Jüdin, Carl VI. und Norma arrangirt. (Beiläufig gesagt, ist *Halevy* bei uns der beliebteste Tonsetzer.) Namentlich wurde die Ouverture und das Finale aus Carl VI. mit einem wahren Enthusiasmus aufgenommen. — In den Gesangstücken glänzten die Damen *Planterre* und *Berton*, die Herren *Valgalier* und *Desbros*, besonders aber *d'Hoogues* in dem Duett aus den Puritanern und einem Gesange: Der Pilger von St. Just. —

In einigen Tagen wird *Thalberg* hier Concert geben und wir haben da wieder einen schönen Genuss zu erwarten. Freilich bedarf es auch eines solchen Namens, um binnen drei Tagen ein Concert zusammenzubringen in einer Stadt, wo das Publikum jeden Augenblick zu solchen Festlichkeiten zum Besten der Wohlthätigkeitsanstalten eingeladen wird.

Am vorigen Sonntag führten hundert Musiker die grosse Missa solemnis von *Ferdinand Lavaine* auf; trotz der bedeutenden Kälte war die schöne Kirche vom heiligen Andreas ansehnlich gefüllt. Unser Landsmann feierte einen wahren Triumph, wie ihm deren schon mehrere in dieser Gattung Musik zu Theil geworden sind. —

Hamburg. Decemberbericht. War das hiesige Musiktreiben, wie es im verwichenen Novembermonate stattfand, in quantitativer wie in qualitativer Beziehung ein wahrhaft wüstes zu nennen, so verlieh dagegen der December demselben eine sinnigere Gestalt. Natürlich. Wollte sich doch, was in musikalischer Hinsicht im Laufe des Herbstes zur Produktion längst vorbereitet und reif war, oder sich wenigstens dafür erachtete, nun auch je eher je lieber entwickeln, um nicht zuletzt auf den Platz zu kommen. Denn die bevorstehenden Feiertage mit ihren vielen Freuden und Leiden pflegen, wie wohl überall, so auch bei uns, einen grossen Theil des Sinnes für musikalische Genüsse zu absorbiren. Daher bot denn auch der laufende Monat, namentlich was Concerte anlangt, nur wenig. Und somit haben wir von diesen letzteren eigentlich nur des von Herrn *Steinfeld*, einem hiesigen Musiklehrer, am 5. December, veranstalteten Erwähnung zu thun, zumal da es viel Interessantes darbot. Zunächst hörten wir hier einen jungen, erst seit kürzester Frist bekannt gewordenen Clavierspieler *Goldschmidt*, einen Schüler des Leipziger Conservatoriums, wenn wir recht berichtet sind, der durch den Vortrag eines Concertes von *Mendelssohn Bartholdy*, in G minor, gediegene Technik und geschmackvolle Spielweise kundgab, überhaupt aber sich als sinniger wackerer angehender Kunstjünger bewährte. Eine in demselben Concerte auftretende kaiserlich russische Hofopernsängerin Mad. *Leonoff-Eisrich* trug eine Arie aus *Verdi's* Ernani vor, bewies nur mässiges Talent und fand wenig Beifall. Noch sangen Mad. *Cornet*, Ehegattin des Mitdirektors unseres Stadttheaters, und Fräul. *Behrens*, Tochter des hiesigen, bereits in früheren Berichten rühmlich erwähnten Musiklehrers. Erstere ist, obgleich die Glanzperiode ihrer Stimme bereits entschwunden, in der Kunst der Gesangtechnik und des Vortrages Meisterin. Fräul. *Behrens* aber besitzt eine ungemein angenehme ausgebildete Stimme und ihr Vortrag wird durch eine gute Schule unterstützt. Beide Sängerinnen fanden allgemeinen Beifall. Ausserdem kamen noch zwei, hiesigen Ortes unseres Wissens bisher nicht öffentlich vorgetragene Compositionen zur Ausführung: *Mendelssohn's* Festgesang an die Künstler und *J. Rietz's*

Digitized by Google

altdeutscher Schlachtgesang. Beide Stücke erfreuten sich einer sehr wackeren Execution und fanden die beifälligste Aufnahme.

Die hiesige Gesangacademie brachte am 7. December *Spohr's* Letzte Dinge zum halböffentlichen Vortrage, nämlich für eingeführte Verwandte und Bekannte der Mitwirkenden. Der hiesige Musiklehrer Herr *v. Roda* hatte die Fortepianobegleitung übernommen und bewies sich als guter Accompagnist. Der Gesang war, wie man ihn von einem im Allgemeinen gut eingesungenen Dilettantenpersonal, welches übrigens zu vielfachen Proben weder Zeit noch Gelegenheit hat, erwarten konnte; Manches ging gut, das Meiste leidlich, Einiges über's Knie gebrochen.

In der Oper trat die früher als engagirtes Mitglied des hiesigen Stadttheaters in Coloraturpartieen so beliebte Dem. *Jazedé*, seit Kurzem Mad. *Herbst-Jazedé*, wieder auf, und zwar als Gast in der Rolle der Amine. Auch diesmal wurde ihr, wie so oft sonst, der wohlverdiente Beifall in reichlichem Maasse zu Theil. *Adam's* komisches Singspiel: Zum treuen Schäfer wurde am 6. d. M. wiederholt. Wir erwähnen desselben blos deshalb, weil Mad. *Fehringer*, welche durch Unpässlichkeit seit längerer Zeit die Bühne zu meiden gezwungen war, zum ersten Male wieder auf derselben erschien und, in ihrer Art wenigstens, sehr wacker sang. Auch unser Spieltenor Herr *Kaps* fand ungemeinen Anklang, und kann die Partie des Cocquerel unstreitig zu seinen besten zählen. Im Uebrigen aber liess die Gesammtaufführung Vieles zu wünschen übrig. *Lortzing's* Wildschütz wurde bei Gelegenheit des Benefizes der oben erwähnten Mad. *Fehringer* zur Aufführung gebracht. Die Benefiziatin that ihr Bestes. Schade, dass diese Sängerin bei ihrer herrlichen voluminösen Mezzosopranstimme so wenig Kunstbildung besitzt. Eine gehörig geschulte Technik, wohin nebenbei auch die Vermeidung des ihr eigenen so häufigen Distonirens gehören würde, so wie ein korrekter edlerer Vortrag würden sie unstreitig zu einer der besten deutschen Gesangskünstlerinnen gemacht haben, während ihr jetzt nur die Geltung einer begabten Naturalistin zu Theil werden kann. Aehnliches gilt von unserem Bassisten Herrn *Bost*, dem es namentlich in ästhetischer Beziehung mangelt, da ihm die feinere Politur gänzlich abgeht. Seiner Komik haftet, selbst bei allem ersichtlichen Bestreben, es zu unterdrücken, immer etwas Rohes an.

Am 17. December erschien *Balfe's* romantische Oper: Ghitana oder das Zigeunermädchen zum ersten Male auf hiesiger Bühne, und wurde seitdem drei Mal wiederholt. Das Sujet, nach dem Englischen von *Alfred Bunn* durch *Joseph Staudigl* deutsch bearbeitet, ist ziemlich trivial, die Musik selbst hat nichts Grossartiges, dagegen eine Anzahl hübscher Melodieen im Volkston. Als Hauptnummern möchten wir den Zigeunerchor in G maj. des ersten Aktes, und die zu Anfang des zweiten Aktes vorkommende Romanze der Ghitana in Es maj. ansehen. Das Motiv des ersteren liegt der ganzen Oper zum Grunde, und die Melodie der Romanze ist ungemein lieblich und ansprechend. Die Partie der Ghitana wurde von Dem. *Jacques* gut ausgeführt, die der Zigeunerkönigin von Mad. *Cornet*. Die Aufnahme der ersten Hälfte der Oper war ziemlich kühl. Erst bei der durch Mad. *Cornet* eingelegten höchst brillanten Arie aus *Verdi's* Ernani wurde das Publicum etwas wärmer gestimmt. Indess war die Theilnahme bei den folgenden Aufführungen, die ohnehin sich abgerundeter zeigten, als die erste, einigermaassen stärker. Ein Cassenstück dürfte die Ghitana schwerlich werden, wenn gleich auf äussere Ausstattung Manches verwandt ist; dazu sind Text und Musik zu einförmig.

Zum Schlusse mag noch erwähnt werden, dass in der letzten Hälfte dieses Monats die Regimentstochter und Don Juan wieder einmal über die Breter gingen, ohne aber Sensation zu erregen. Nächstens wird auch *Verdi's* Ernani, mit dessen Einstudiren man bereits beschäftigt ist, zur Darstellung kommen.

Fremde Künstler von Belang sind in diesem Augenblicke in Hamburg nicht anwesend; nur *Moscheles* befindet sich seit etwa acht Tagen hier, jedoch nur um die Festtage im Kreise seiner hiesigen Angehörigen zuzubringen. *γ.*

Feuilleton.

Beethoven's Instrumente. Ueber dieselben theilt *Alois Fuchs* in den Wiener Sonntagsblättern folgende Nachrichten mit.

Beethoven besass ein vollständiges Streichquartett ausgezeichneter italienischer Instrumente, das ihm auf Veranlassung des berühmten Quartettspielers *Schuppanzigh* der Fürst *Lichnowsky* geschenkt hatte. Es waren:

1) eine Violine von *Joseph Guarnerius* zu Cremona, verfertigt im Jahre 1718, jetzt im Besitze des Herrn *Carl Holz* in Wien, Direktors der dasigen Concerts spirituels;
2) eine zweite Violine von *Nicolaus Amati*, 1667 verfertigt, welche sich im Besitze des jüngst verstorbenen Dr. *Ohmeyer* zu Hütteldorf befand und von dessen Erben an Herrn *Huber* in Wien verkauft worden ist;
3) eine Bratsche von *Vincenzo Ruger*, 1670 verfertigt, jetzt Eigenthum des Herrn *Carl Holz*;
4) ein Violoncell von *Andreas Guarnerius*, 1712 verfertigt, jetzt im Besitze des Herrn *Wertheimber* in Wien.

An diesen sämmtlichen Instrumenten befindet sich unter dem Halse *Beethoven's* Siegel und auf dem Boden ein von *Beethoven* selbst eingeschnittenes grosses *B*.

Das vorzüglichste unter den vier Instrumenten ist die *Guarneri*'sche Geige; dem jetzigen Besitzer derselben sind bereits 1000 Fl. Conv.-M. dafür geboten worden, er hat sie jedoch nicht hingegeben.

Am 30. December v. J. wurde in der grossen Oper zu Paris das neue Opern-Pasticcio von *Rossini* „Robert Bruce,“ in drei Aufzügen, Buch von *Alphonse Royer* und *Gustav Vaez*, zum ersten Male mit vielem Beifall (obwohl mit einem ärgerlichen Auftritte zwischen dem Publikum und der ersten Sängerin Mad. *Stolz*) aufgeführt. Die Musikstücke der Oper sind zum Theil neu, zum Theil aber auch aus früheren Opern *Rossini's*, namentlich aus der Donna del lago, entnommen.

Das vom norddeutschen Sängerbunde veranstaltete allgemeine deutsche Sängerfest wird vom 26. bis 29. Juni d. J. in Lübeck gefeiert werden; die Anmeldungen dazu sind bis 15. März zu bewirken. Bereits gegen 1000 Gäste sind angemeldet und es ist denselben schon ein Unterkommen gesichert; man rechnet auf ungefähr 1500 Theilnehmer. — Das Festcomité besteht aus den Herren Dr. *Behr* (Präses), Dr. *Dettmer* (Vicepräses) und *Fr. Krüger* (Secretär).

Von *Balfe* ist eine neue Oper: „The bondsman“ (Der Leibeigene) in London auf dem Drurylane-Theater mit Beifall aufgeführt worden. Sie erscheint bei Schott's Söhnen zu Mainz in Commission.

Digitized by Google

In Rom veranstaltete Fräul. *Charlotte Thygeson* aus Dänemark ein glänzendes Vocal- und Instrumentalconcert. Es wirkte unter Anderen darin der ausgezeichnete Violinist *Becker* aus Baiern mit, der auch als Maler einen bedeutenden Rang einnimmt.

Es ist nun definitiv bestimmt, dass das neue Operntheater zu Paris, an dessen Spitze *Adam* steht, im September d. J. in dem Cirque olympique eröffnet werden wird.

Der bekannte Musikdirektor und Organist *Kloss* zu Wittenberg hat von dem König von Preussen für Uebersendung eines Chorals („Ein' feste Burg ist unser Gott") und einer Motette („Grabesruh") die goldne Medaille für Kunst erhalten. Die Motette ist im Verlage von Guttentag in Berlin vierstimmig sowohl für den gemischten als für den Männerchor erschienen.

Am 30. December gab in Frankfurt am Main der dasige beliebte Gesanglehrer *Hecht* ein Concert, worin er selbst als Sänger, sein vierzehnjähriger talentvoller Sohn als Pianofortespieler und Componist auftrat.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig ist vor Kurzem erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Geschichte
der
Europäisch-Abendländischen
oder
unsrer heutigen Musik.
Darstellung
ihres Ursprunges, ihres Wachsthums und ihrer stufenweisen Entwickelung von dem ersten Jahrhundert des Christenthums bis auf unsre Zeit
von
R. G. Kiesewetter.
Zweite, durchgesehene und vermehrte Auflage.
In 4. Mit Musikbeilagen. Preis 2 Thlr. oder 3½ Fl. rhein.

Sechste Novasendung, 1846, von **H. F. Müller's** Musik-Verlag in Wien (Preise im Zwanziggulden-Fuss):

Dessauer, J., Der Eremit. Gedicht von S. Kapper, mit Begleitung des Piano. Op. 46. Nr. 5. 30 Kr.
— — Deutsche Barcarole. Gedicht von Otto Prechtler, mit Begleitung des Piano. Op. 46. Nr. 6. 45 Kr.
— — Sechs Lieder für zwei Stimmen mit Begleitung des Piano. Op. 47. 2 Fl.
Geppert, L., XX Präludien (einfach und leicht) zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste für die Orgel. 54 Kr.
Hauser, M. H., An den Sonnenschein. In der Ferne. Für zwei Singstimmen mit Begl. des Piano. Op. 5. 45 Kr.
— — Lebewohl. Wünsche. Für 2 Singstimmen mit Begleitung des Piano. Op. 6. 45 Kr.
Lewy, Ch., Gondoliera pour Piano à 4 mains. Op. 9. Nr. 1. 30 Kr.
— — Saltarella pour Piano à 4 mains. Op. 9. Nr. 2. 54 Kr.
Metzger, J. G., Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 1. 3 Fl. 30 Kr.
Strauss Sohn, **Joh.**, Die Oesterreicher. Walzer. Op. 22. Für Pianoforte 45 Kr. Für Orchester 2 Fl. 30 Kr.
— — Pesther Csárdás. Ungarischer Nationaltanz für das Piano. Op. 23. Mit farbiger Titelvignette. 30 Kr.
— — Zigeunerin-Quadrille. Op. 24. Für Pianoforte 30 Kr. Für Orchester 2 Fl. 30 Kr.
Wachmann, J. A., Roumanie. Recueil de Danses et d'Airs Valaques originaux transcrits pour Piano seul, Cah. 1, contenant 12 Mélodies. 1 Fl.
Wien, den 1. November 1846.

Bei **G. Müller** in Rudolstadt ist so eben erschienen:

Loblied des Gesanges,
Gedicht von J. Eberwein,
in Musik gesetzt für
vier Männerstimmen
von
Fr. Müller.
Preis 30 Kr.

Schuberth's kleine Musikzeitung
in 52 Nummern mit Beilagen von Portraits, Compositionen, und einem monatlichen Nova-Anzeiger, erscheint auch für 1847.
Alle Buch- und Musikhandlungen besorgen Aufträge.
Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

In meinem Verlage erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:
Löwe, C., *Zigeuner-Sonate* für Piano. Op. 107.
Dresden, im Januar 1847.
Wilhelm Paul.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:
Burgmüller, Fr., La Sirène de Sorrente, grande Valse.
— — La fille à Simonette, idem.
— — La Fontaine aux Perles, Valse.
De Beriot, Ch., et **Osborne**, Duo brillant sur le Barbier de Sevilla.
De Beriot, Ch., Valses pour Violon et Piano concertant.
Henrion, P., Album de chant, 1847.
Lecarpentier, A., Album des jeunes Demoiselles, 1847.
Osborne, G. A., La pluie de Perles, Valse brill. Op. 61.
— — Grande Fantaisie sur la Gazza ladra. Op. 62.
Prudent, E., Andante de Donizetti, transcrit.
Puget et **Armand**, Album de chant, 1847.
Ravina, H., 12 Etudes de style et de perfectionnement. Op. 14.
Rosellen, H., 2d Quadrille italien varié. Op. 90.
— — Tradita, Romance transcrite.
Thalberg, S., Le fils du corse, mélodie transcrite.
Verdi, G., Il poveretto, romanza per Basso.
— — L'esule, Scena per Basso.

Bei **G. W. Körner** in Erfurt erschien in zweiter, verbesserter Auflage:
Bach, J. S., Der anfahende Organist. 46 kleine Choralvorspiele für die Orgel. 1 Thlr.
Ritter, A. G., Sonate für Orgel. Dmoll. 15 Sgr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten Januar. **Nr. 3.** 1847.

Inhalt: Was man in einer Zeitschrift sucht. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. Aus Dresden. Aus Turin. Aus Erfurt. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Was man in einer Zeitschrift sucht.

Nach dem Französischen.

Ich habe immer geglaubt, und glaube es noch, dass man in einer Zeitschrift noch etwas Anderes sucht, als weisses Papier — obwohl ich das Papier als ein ziemlich bedeutendes Ding ansehe, das jener unnützen, nichtssagenden Masse von Gegenständen, die man oftmals ungesucht findet, unendlich überlegen ist.

Deshalb habe ich nicht ohne Schrecken die ungeheure Vermehrung der Blätter gesehen, welche dazu bestimmt sind, die öffentliche Neugierde tagtäglich zu unterhalten. Ich habe mir die Frage vorgelegt, ob denn etwa plötzlich ohne mein Wissen die Anzahl und die Bedeutung der irdischen Ereignisse sowie der zu lösenden Fragen in demselben Verhältnisse gestiegen sei. Ich hab' es gemacht wie jener Vielfrass, der an der Stelle des gewöhnlichen Kochgeschirrs einen Topf von ungeheurem Umfange erblickte und geschwind den Deckel abnahm, um zu erfahren, ob das Stück Rindfleisch darin von entsprechender Grösse war; mit Schrecken sah er jedoch, dass es eher kleiner geworden. Ganz ebenso geht es uns mit den Zeitschriften.

Wenn die Geschichte mit Siebenmeilenstiefeln einherschritte und mit jedem Tritte Stoff für einen dicken Band lieferte, so würden wir Zeitungen haben so gross wie ein Handteller.

Wenn Kunst und Wissenschaft sich hitzige Schlachten lieferten, wenn ihre Kämpen sich fest an einander schlössen, Mann gegen Mann kämpften, einander mit Meisterwerken niederschmetterten, so würden wir immer noch Zeitungen in vernünftigem und bescheidenem Format haben.

Heutzutage, wo die Geschichte langsam und vorsichtig daherschreitet, wie ein genesender Wanderer, der sich vor heftigen Erschütterungen zu hüten hat; heutzutage, wo Wissenschaft und Kunst, durch den Kampf erschöpft, sich zu Allem bequemen, sich Alles gefallen lassen und in einem tiefen Frieden leben — heutzutage haben wir Zeitschriften von riesenhaftem Format.

Das ist gerade so, als wollte man in einer Stadt die Mauern immer weiter hinausrücken und immer mehr neue Häuser bauen, je mehr die Bevölkerung sich vermindert. Oder als wollte man auf einer gewissen Bahnstrecke die Waggons immer mehr vervielfältigen, sie immer geräumiger einrichten, je geringer die Zahl der Reisenden wird.

Ich habe oftmals die Zeitschriften mit Postkutschen oder Dampfwagenzügen verglichen, die unabänderlich zur bestimmten Stunde abgehen müssen, mögen sie leer oder voll sein.

Kündigt man Zeitschriften von grösserem Umfange an, als bisher je erschienen sind, so heisst das nicht etwas Wesentliches oder wahrhaft Anziehendes versprechen; denn was man in einer Zeitschrift sucht, ist ein Ding, das nicht reinem Wasser, sondern einer mannigfach zusammengesetzten trüben Brühe gleicht.

Unparteilichkeit, Gerechtigkeit versprechen, das ist die Handlungsweise eines redlichen Mannes, der seine Pflicht kennt und sie seinem Vortheile vorzieht; aber zur Schmach des Menschengeschlechtes muss man es sagen: wie oft ist man nicht des Erfolges weit sicherer, wenn man recht viel Schlechtigkeit, recht viel Bosheit kecker Weise verspricht und dies Versprechen dann auch wirklich hält?

Was man in den politischen Zeitschriften am Eifrigsten sucht, das sind die Revolutionen, die Tumulte, die Verbrechen, die Unglücksfälle, die Selbstmorde, die Gerichtsverhandlungen. *Byron* hat ganz Recht, wenn er sagt:

> Think how the joys of reading a gazette
> Are purchased by all agonies and crimes.

Zu Deutsch könnte man dies so wiedergeben: „Man bedenke nur, dass das Vergnügen, eine Zeitung zu lesen, um den Preis von Leiden und Frevelthaten aller Art erkauft werden muss."

In den Zeitschriften für Wissenschaft und Kunst ist der gesuchteste, der beliebteste Artikel gewiss immer der schärfste, derjenige, worin die Strenge bis zur Ungerechtigkeit getrieben wird, wo jede Zeile etwas Verletzendes, Zerreissendes enthält, jedes Wort Blut saugt (*tirar sangue,* wie der Italiener sagt). Spanien hat seine Stiergefechte, England seine Hahnenkämpfe, seine Boxer, und die übrigen europäischen Völker, Frankreich voran, schreien über die Rohheit derartiger Schauspiele; aber haben sie nicht dafür den Anblick des Schriftstellers, des Künstlers, der von der Meute der Kritiker gehetzt wird? Ist es nicht für sie ein immer neuer Spass, ein stets lebendiges Vergnügen, wenn sie den Qualen des Schlachtopfers beiwohnen, die Schläge, Stösse und Stiche, die es erhält, zählen, die Seufzer, die ihm entschlüpfen, vernehmen können? Ist also hier nicht eben so viel Grausamkeit,

Digitized by Google

verfeinerter zwar und zierlicher, aber im Grunde eben so abscheulich, weil die Ehre, weil die moralische, wo nicht gar die leibliche Existenz auf dem Spiele stehen? —

Wenn in unserer Zeit etwas seltener als früher jene Kämpfe auf Tod und Leben zwischen dem bis an die Zähne bewaffneten Kritiker und dem völlig schutzlosen Schriftsteller oder Künstler geliefert werden; wenn jene Exekutionen, wodurch ehedem jeder Kunstrichter seine Feder zu verherrlichen suchte, etwas seltener geworden sind: so muss man, um gerecht zu sein, den schuldigen Dank dafür mehr der veredelten Gesinnung des Kritikers zuschreiben, als der des Lesers. Der Leser würde stets Vergnügen daran finden, von Zeit zu Zeit einige solche kleine Hinrichtungen mit anzusehen; der Beweis dafür liegt darin, dass er keine derartige Gelegenheit verabsäumt; der Kritiker aber kümmert sich nicht eben sehr darum, ihm diese Genugthuung zu verschaffen. Die Verrichtungen des Henkers widerstreben ihm; er hat eingesehen, dass er nach einem höheren Ziele zu ringen vermag, er ist selber Schriftsteller oder Künstler geworden, und von diesem Augenblicke an, wenn er sich ja einen Missbrauch hat zu Schulden kommen lassen, so ist es der Missbrauch der Nachsicht, welche freilich unglücklicherweise leiblich Geschwisterkind mit der Langeweile ist, der unseligsten Verwandtschaft einer Zeitschrift.

Ziehen wir hieraus den Schluss, so ergibt sich: das Erste was man in einer Zeitschrift sucht, findet sich in den grössten Journalen fast niemals, ebenso wenig als das Zweite in denjenigen, deren Redakteure die meiste Gewissenhaftigkeit und das meiste Zartgefühl besitzen.

Glücklicher Weise haben nicht alle Abonnenten, nicht alle Leser dasselbe Temperament. Der Eine verehrt, was der Andere hasst; Dieser lobt, was Jener tadelt. Der Eine sucht nur nach einer fertigen Ansicht, die er annimmt und blindlings verfolgt; das ist die Gattung, welche am Weitesten verbreitet sein dürfte. Der Andere dagegen ist zum Streiten, zum Widerspruche geboren und sucht in der Zeitschrift nur eine Meinung, die er bekämpfen und von sich ablehnen will. Es kommt ihm hierbei nicht darauf an, ob er Recht oder Unrecht hat: er will nur ein Thema haben, dem er Widerpart leistet, weil er nur im Widersprechen etwas vermag und lediglich darin seine Stärke findet. Das sind zwei Arten von Lesern, welche Du sicherlich stets zufriedenstellst, vorausgesetzt, dass Du irgend eine Ansicht vorträgst; die Form ist dabei völlig gleichgiltig, während bei Anderen eben diese Form Alles entscheidet. In dieser Hinsicht müssen wir noch ein Wort über die in einer Zeitschrift üblichsten Formeln sagen, sowie über ihre guten und schlimmen Seiten.

Zunächst gibt es da eine, die ich immer von Herzen verabscheut habe; nämlich: „*Jedermann weiss*“ oder „*Es ist Niemanden unbekannt*“, weil ich vollkommen überzeugt bin, dass es gar nichts in der Welt gibt, was aller Welt bekannt ist; weil ich ferner bestimmt weiss, dass es in jeder grossen Stadt oder in einem Umkreise derselben von fünf oder zehn Stunden Tausende von Menschen gibt, welche diese Stadt gar nicht kennen und dahinsterben, ohne sie jemals kennen zu lernen; weil ich, wenn heute in dem oder jenem Theater ein sogenannt berühmtes Stück aufgeführt wird, darauf schwören will, dass ein gutes Drittheil der Zuschauer, vielleicht sogar die Hälfte, vielleicht aber noch mehr, das Stück niemals gelesen oder gesehen haben; weil es keine so verbrauchte Anekdote, keinen so abgedroschenen Witz gibt, dass man nicht in einem auch noch so kleinen Kreise mehrere Personen findet, welche diesen Witz oder diese Anekdote noch nicht kennen.

In gewissen Zeitschriften und in den Artikeln einer gewissen Gattung gibt es gewisse eisenfest stehende Formeln, die unerschütterlich sind wie das Gesicht eines Gerichtsdieners, unabänderlich wie die Figuren eines Contretanzes. Handelt es sich um einen theoretischen Punkt, so folgen auf die gewöhnliche Einleitung Betrachtungen, die mit der geheiligten Redensart beginnen: „*Bevor wir zu dem eigentlichen Gegenstande unserer Erörterung schreiten*“, und dann heisst es: „*Wir müssen die Frage spalten*“... „*Zuvörderst nämlich*“... „*Sodann*“ u. s. w., u. s. w.

Das ist der Anlauf, den ein Schriftsteller nimmt. Hat er einen sanften und schüchternen Charakter, so verschwendet er Worte wie: „*So zu sagen*“, „*in gewisser Beziehung*“, „*wenn ich mich so ausdrücken darf*“. Hat er den allerklarsten Satz aufgestellt, so bricht er kurz ab und setzt hinzu: „*Ich will mich hierüber deutlicher erklären*“. Ist er dagegen von kräftiger und kecker Natur, so sind die beliebtesten Redensarten: „*Es ist ganz unbestreitbar*“, „*es ist eine ausgemachte Sache*“. Was jedenfalls noch in Frage ist, von dem wird gesagt: „*Wir haben im Vorstehenden vollständig dargethan*“; was irgend noch einen Zweifel zulässt, von dem heisst es: „*Nachdem wir diesen Punkt festgestellt*“, oder: „*Gehen wir von diesen Sätzen aus*“ u. s. w., u. s. w.

Montaigne, der Skeptiker *Montaigne* hatte eine entschiedene Vorliebe für alle Formeln, welche nicht einen allzu bestimmten, allzu absprechenden Sinn ausdrücken. „Man macht mir, sagte er, die wahrscheinlichen Dinge geradezu verhasst, wenn man sie schlechthin für unfehlbar ausgibt. Ich habe jene Worte gern, welche die Kühnheit unserer Sätze mildern und mässigen, z. B. *möglicher Weise, einigermaassen, Manche, man behauptet, ich bin der Ansicht*“.

Fichte, der grosse Philosoph, stellte ein durchaus entgegengesetztes System auf. Er konnte jene Poltronerie in der Sprache, jene Feigheit des Styles nicht leiden, wodurch man selber Dasjenige entkräftet, was man behaupten und verfechten will. Er gerieth ernstlich in Zorn, wenn er beim Lesen oder in der Unterhaltung auf eine jener kleinmüthigen Formeln stiess, von denen *Goethe* mit einer gewissen Vorliebe ein förmliches Verzeichniss geliefert hat. Derselbe *Goethe* erzählt uns, dass in einem gewissen Abschnitte seines Lebens *Fichte* der allgewöhnlichen Formel: „*Gewissermaassen*“ den Krieg auf Leben und Tod erklärte.

Von allen bekannten Formeln ist sicherlich die treuloseste die Uebergehung. Wie soll man es mit einem Schriftsteller aushalten, der da sagt: „*Ich will nicht davon reden*“ und der doch gerade davon redet; „*Ich*

Digitized by Google

will nicht darauf zurückkommen“ und der doch eben hierauf zurückkommt?

Wenn in der Abhandlung „*eine Schwierigkeit sich zeigt*“, so kommt ganz bestimmt hinterdrein: „*Von der einen Seite betrachtet*“, oder „*Nehmen wir einmal an*“.

„*Ich könnte hierüber noch Vieles sagen, aber ich breche hier ab!*“ Du glaubst nun die Geschichte los zu sein? Gott bewahre! Der Schriftsteller fährt dann fort: „*Bevor wir jedoch schliessen,*“ oder auch: „*Werfen wir noch einen Blick auf*“... oder: „*Noch ein Wort über*“...!

„*Fassen wir Alles zusammen*“... und nun musst Du noch die ermüdende Uebersicht über alle Gründe aushalten, deren der Schriftsteller sich bedient hat: es ist gerade so, wie wenn man Dir nach dem Mahle den Speisezettel wieder bringen wollte. „*Ich habe vielleicht schon zu viel darüber gesagt*“ — ach, das ist oftmals die wahrhaftigste Wahrheit, die einzige unbestreitbare, die aus der Feder des Verfassers geflossen ist.

Lassen wir jedoch die Form und die Formeln: kommen wir auf den Grund der Sache zurück. Was man in einer Zeitschrift sucht und immerdar darin suchen wird, das ist Belehrung und Unterhaltung. Alles was weder belehrt noch unterhält, muss ohne Gnade aus der Zeitung verbannt werden. Die beste unter allen ist diejenige, worin Belehrung und Unterhaltung, Wissenschaft und Geist sich in ziemlich gleichem Verhältniss mit einander vermischen. Das ist die Aufgabe, die gelöst werden muss: Viele versuchen's, aber ach! Wenigen gelingt's.

Bei den Dingen, die man in einer Zeitschrift sucht, fällt mir aber ein, dass Alles was ich da geschrieben habe, höchst wahrscheinlich in diejenige Gattung der Dinge gehört, die man nicht darin sucht!

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Zwölftes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag den 14. Januar. — Ouverture (Meeresstille und glückliche Fahrt) von *Felix Mendelssohn Bartholdy*. — Die Sehnsucht, Gedicht von *Schiller*, componirt von *F. Stegmayer*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Conzert für Violine von *David*, vorgetragen von Herrn Conzertmeister *Karl Müller* aus Braunschweig. — Recitativ und Arie aus Hans Heiling von *Marschner*, gesungen von Fräul. *Elise Vogel*. — Fantasie für Violine von *Alard*, vorgetragen von Herrn Conzertmeister *Müller*. — Symphonie von *Rietz* (Manuscript) zum ersten Male. —

Durch ein Programm ein bestimmtes Objekt in die Einbildungskraft des Hörers zu bringen und die Gefühle, welche dadurch in dem Gemüth entstehen müssen, durch Töne zu versinnlichen und zu verstärken, ist ein Streben der Neuzeit, welches sich immer allgemeiner kund gibt. Jedermann fühlt, dass die Wirkung der Instrumentalmusik dadurch eine entschiedenere und sichrere wird. In dieser Schilderungsweise ist *Mendelssohn* ein grosser Meister. Man versuche eine Periode aus dem Sommernachtstraum in die Hebriden, oder die Meeresstille zu bringen, um zu erkennen, dass in diesen Werken keine geringere Objectivität herrscht, als z. B. in dem *Göthe*'schen Götz von Berlichingen, Tasso, Iphigenie u. s. w. Es ist kaum begreiflich, wie nachkommende Künstler nach solchen bestimmten fest ausgeprägten Erscheinungen noch verflossene Tonbilder bringen können, Tonspiele, aus denen hervor kein Geist sich offenbart. Aber freilich, sein eingebildetes Genie ungehindert walten lassen, ist leichter, als eine schwere Aufgabe sich stellen, und mit begeisterter Fantasie zwar, aber auch mit bewusstem Geiste zugleich nach deren Lösung streben. Auch heute, bei der trefflichen Aufführung der „Meeresstille und glückliche Fahrt“ unter eigener Direction des Componisten, kamen uns diese Betrachtungen, und wir schreiben sie wiederholt hin, weil leider noch manche nebelnde und schwebelnde, inhaltlose und nichtssagende Tonwerke beweisen, wie schwer träge und bequeme Geister aus dem geliebten Schlendrian herauszutreiben sind.

Vielleicht in zwanzig Jahren schon wird keine Instrumentalcomposition mehr zugelassen werden, die sich nicht durch ein Programm legitimirt, dass sie wirklich etwas will und wirklich etwas ist.

Schillers Gedicht, die Sehnsucht, von *F. Stegmayer*, wurde von Fräul. *Schloss* schön vorgetragen. Die Composition ist melodisch, ausdrucksvoll und interessant instrumentirt. Das Schlussallegro kam uns ein wenig zu opernartig vor.

Herr Conzertmeister *Müller* aus Braunschweig, berühmt als Violinvirtuos wie als Mitglied des bis jetzt noch unübertroffenen Gebrüder-Quartetts erwarb sich in einem Conzert von *David* und Variationen von *Alard* rauschenden Beifall. Er besitzt jene gediegene Fertigkeit, welche Alles rein und vollkommen ausführt, und von der genialen Licentia missgriffia niemals Gebrauch macht. Beiläufig gesagt, fliesst die Licentia poetica oft wohl auch aus weiter nichts als dem Unvermögen, den reinen Ausdruck für einen Gedanken zu finden, oder aus dem Mangel an beharrlichem Suchen darnach. Sagen wir, dass unser Virtuos gediegen spielt, so sagen wir nicht etwa damit, dass ihm die modernen Künste abgehen; nur streut er sie als Gewürz in das Mahl, macht aber nicht das Mahl selbst daraus. Ein besonderer Vorzug ist der schöne volle Ton, welchen er seinem Instrumente zu entlocken und selbst in dem leisesten Piano zu erhalten versteht.

Die *Marschner*'sche Arie aus Hans Heiling trug Fräul. *Vogel* mit all' dem aufgeregten Gefühl vor, welches die Composition verlangt. Auch ist uns der Sängerin Stimme noch nie so voll und kräftig erklungen, als heute; sie erhielt rauschenden Beifall.

Die neue Symphonie von *Rietz*, noch Manuscript, hat sich keinen bedeutenden Erfolg erringen können, so sorgfältig sie unter *Mendelssohns* Direktion einstudirt war und so trefflich sie von dem Orchester ausgeführt wurde. Nach diesem Werke zu urtheilen, ist das Ideal einer Symphonie, welches gegenwärtig in dem Geiste des Componisten lebt, eins, was in wenigen anderen Geistern sein Analogon finden möchte. Eine wild lodernde und prasselnde Flamme wüthet zumeist an unser Ohr heran, aber welchen grossen Gegenstand sie verzehrt, konnten wir nicht ergründen. Im ersten Allegro, im Adagio und im

Digitized by Google

letzten Satze fliessen die Gedanken meist so kunstvoll in einander, dass eine Gliederung schwer zu entdecken und eine klare Auffassung der Form durch Theile gar nicht möglich wird. Das Scherzo ist deutlicher rhythmisirt und sprach deshalb wohl auch am Meisten an. Dieses absichtliche Vermeiden und Verstecken des klaren Periodenbaues scheint ein Lieblingsstreben unseres Componisten zu sein, und muss er es demnach für einen Kunstvortheil halten. Dies ist ein grosser und bedauerlicher Irrthum. Deutliche Theile müssen alle Erscheinungen haben, welche aufgefasst und verstanden sein wollen, und die Musik bedarf ihrer am Allermeisten, denn ihre Bilder halten nicht still zum näheren Herausssuchen ihrer verwickelten Verhältnisse.

In der Kunst ist kein vollkommen schöner Gedanke möglich, wenn ihm ein bestimmt erkennbarer Anfang und ein bestimmt erkennbares Ende fehlt.

Herr *Rietz* besitzt unbestritten ein bedeutendes Compositionstalent. Ueber Werke bedeutender Compositionstalente sind oft bei ihrem ersten Erscheinen Urtheile gedruckt worden, die sich in späterer Zeit als ganz falsche erwiesen haben, wie wir das an Mozart und Beethoven zur Genüge Alle erfahren. Dies macht uns oft ängstlich und ärgerlich. Aengstlich, indem wir fürchten müssen, der Folgezeit, vielleicht auch schon Manchem in der Jetztzeit, als den Fortschritten der jugendlichen Geister nicht mehr folgen könnend zu erscheinen; ärgerlich, dass wir das Unglück haben, ein musikalischer Kritiker sein zu müssen, denn in keiner andern Kunst sind Verkennungen der Kunstwerke in solchem Grade möglich. Ein Gemälde, eine Statue, ein Gedicht, ein Gebäude, wird Niemand beim ersten Anblicke hässlich und beim zehnten schön finden; in der Musik sind solche Fälle da. Es soll uns wahrhaft freuen, wenn diese Symphonie in der Folgezeit besser erscheint, als unsere gegenwärtigen Worte darüber. —

Dresden. Concert. — Die Fortsetzung unseres Concertberichts, so weit der Monat November dazu Gelegenheit bietet, hat sich über mancherlei Interessantes zu verbreiten, und wenn auch die Zahl der Concerte nicht übermässig gross, so war sie dennoch genügend, um so mehr da sie wirklich künstlerische Anregung bot — mehr als genügend, wenn wir den im Ganzen recht spärlichen Besuch derselben in's Auge fassen, den wir freilich theilweise wenigstens als eine Folge der auch bei uns sehr fühlbaren Theuerung der nothwendigsten Lebensbedürfnisse oder Furcht vor einem an mancherlei Bedrängnissen reichen Winter werden anzusehen haben.

Wir gedenken zunächst, der Zeitfolge nach, des grossen *Armenconcerts*, welches am 7. Novbr. im Saale des grossen Opernhauses durch die k. Kapelle mit Unterstützung der Hofopernsänger, des Theaterchors, der Dreyssig'schen Akademie, wie der Chöre der Kreuzschule und des Seminars gegeben ward.

Herkömmlich fanden seit Jahren drei, auch wohl vier solcher Concerte zum Besten der Armen im Hoftheater (eins im Sommer gewöhnlich im Palais des k. grossen Gartens) statt. Indess war die Theilnahme des Publicums daran eine sehr geringe, was freilich für seinen Kunstsinn kein sonderlich rühmliches Zeugniss ablegt, da die Auswahl der hier aufzuführenden Werke gemeinhin als eine würdige, auf das Gediegene, Treffliche gerichtet, bezeichnet werden durfte, und hier sich ausserdem äusserst selten Gelegenheit bot, tüchtige grössere Instrumental- und Vocalcompositionen zu hören, während wir allerdings gehofft hatten, das Concert an sich, wie der Zweck desselben und die Wahl des hier seit einer Reihe von Jahren nicht gehörten und oft (seltsamer Widerspruch!) gewünschten „Weltgerichts" werde günstigere Resultate zu erzielen geeignet sein. Ja, selbst die Theilnahme der Anwesenden war, trotz der im Ganzen recht gelungenen Ausführung, keineswegs eine so lebendige und warm ausgesprochene, als man mit Recht erwarten zu dürfen glaubte, zumal wenn man noch berücksichtigen will, dass die Aufführung gewissermaassen eine silberne Jubelfeier des Werkes war und vom wackern Componisten selbst geleitet würde.

Wir dürfen die Ausführung des Werkes als eine recht gelungene bezeichnen. Nur hätten wir die Schärfe der Soprane in den Chören (zunächst wohl durch die frischen und festen Knabenstimmen des Chores der Kreuzschule hervorgebracht) etwas milder gewünscht, wie auch den Messinginstrumenten in diesem Locale einige Mässigung in dem f und ff anzurathen sein möchte. Wenn die Herren Bassisten sich einer minder steifen, declamatorisch sauberern Aussprache des Textes befleissigen wollten, als wir sie z. B. in den „Chören der Eroberer" namentlich im ersten Theile wahrgenommen, so würde das mit Dank als ein für den Eindruck sehr wesentlicher Fortschritt erkannt werden müssen. Das Quartett der Erzengel war durch die Damen *Kriete* und *Schreck*, und die Herren *Tichatscheck* und *Mitterwurzer* vertreten. Mad. *Kriete* schien namentlich zu Anfang nicht vollkommen disponirt; es ward ihr vorzugsweise in der Region des Stimmregisterwechsels schwer, die volle Kühnheit der Intonation zu erreichen und zu bewahren, die wir sonst bei ihr zu finden gewohnt sind. Fräul. *Schreck* hat an Sicherheit, wie an daraus folgender Kraft der Stimme bedeutend gewonnen; nur ist ihre Tonbildung noch mangelhaft, und dem Vortrage fehlt das Gepräge tieferen Verständnisses. Die beiden genannten Herren lösten ihre Aufgabe mit Sicherheit und tüchtigem Gelingen, nur möchte künftighin in derartigen Partieen eine gewisse opernmässige Sentimentalität des Vortrags zum Vortheile des Ganzen noch mehr vermieden werden können. Der Oratoriengesang ist und muss nothwendig seinem ganzen Wesen nach ein ganz anderer sein, als der dramatische und Concertgesang; darum finden wir so viele sonst sehr tüchtige Sängerinnen und Sänger, die auf jenem Gebiete durchaus nicht befriedigen, wenn auch die Ursache dieses Mangels häufig weder von ihnen selbst, noch von den Zuhörern klar erkannt wird. Wir müssen das auch in Bezug auf Hrn. *Dettmer* (Satan) und Fräul. *Wagner* (Eva) sagen. Des Ersten sonst so schöne Stimme erschien nicht klangvoll genug, besonders in der grossen Arie des ersten Theils, und der Gesammtvortrag hätte ohne alle Uebertreibung wohl noch charakteristi-

Digitized by Google

scher sein dürfen. Fräul. *Wagner* dagegen trug, vielleicht um die dramatische Färbung zu umgehen, ihr Arioso ohne die hier unbedingt nothwendige Weichheit und Innigkeit vor, so das man das Verständniss der Partie wohl in Frage stellen darf. Ueberdies war die Intonation der Künstlerin nicht ganz sicher, und von dem oratoriengemässen Schwung und Adel des Vortrags war nichts zu bemerken. Das kleine Solo der Maria, das Fräul. *W.* ebenfalls zugetheilt war, entbehrte so ganz der Beseelung tiefer Empfindung in Ton und Vortrag, dass der künstlerische Schwerpunkt diesem entscheidenden Wendepunkte des Werkes gänzlich verloren ging. Grade diese wenigen Noten sind sehr schwer, aber auch eben so bedeutungsvoll.

(Wird fortgesetzt.)

Turin (Teatro Carignano). Vor lauter Ungeduld begann hier die Herbststagione bereits zu Ende August, und zwar mit *Meyerbeer's* Roberto il diavolo, der so manches Interessante darbot. Als Oper eines deutschen Meisters, war schon das Prognosticon zweifelhaft; nun die mittelmässigen Sänger: die *Bertucat* (eine treffliche Harfenspielerin) - *Isabelle*, die *Truffi-Alice*, Tenor *Brunacci-Roberto*, Bassist *Rodas-Bertramo*: wie war da nur eine Möglichkeit eines guten Vortrags und Erfolgs, besonders in der ersten Vorstellung zu hoffen? Hiezu noch die hier lebenden beiden ersten Theaterkritiker Italiens: der berühmte Theaterdichter *Romani* und Advocat *Brofferio*, die sich in ihren Urtheilen über die Musik dieser Oper, wenigstens anfänglich, ungünstig gezeigt. Bei alldem drang man nach und nach in die zahlreichen eminenten Schönheiten dieser Oper ein, und da auch die drei letztgenannten Sänger immer mehr im Vortrag gewannen, so zog *M.* zu Ende der Stagione als Sieger davon (s. weiter unten). Dies im Allgemeinen (woher hat wohl die Leipziger Theater-Zeitung vom 14. October Nr. 28 die Nachricht, dass der Erfolg des hier am 29. Aug. gegebenen Rob. il diabolo ungeheuer war, und beinahe alle Stücke Enthusiasmus erregten?). Man höre nun das Wesentlichste beider benannten Kritiker. *Romani*, der für *Meyerbeer* vor mehren Jahren zu Mailand die Margarita d'Anjou und den Esule di Granada gedichtet, konnte ihn allerdings nur schonend behandeln; *Brofferio* fiel freilich als musikalischer Idiot ziemlich grob über den Roberto her, that aber zuletzt öffentliche Busse. *Romani's* sehr langer, mitunter poetischer Artikel zieht anfangs tüchtig gegen das Buch los. Darauf wird von *M.* gesagt, wie der schöne und blühende Jüngling (?) den lieblichen reinen Himmel Italiens zu besuchen kam, sich in die Fluthen seiner Dichtungen und Gesänge tauchte. In Rom öffneten sich ihm die Tempel der erhabenen Psalmodieen eines *Pergolese Palestrina*; in Neapel jene von *Durante* und *Leo*; die Theater wo Cimarosa, Paesiello, Guglielmi und Leo wirkten, luden ihn ein; zu Venedig hörte er die Gesänge der Gondolieri. Von dieser Luft, von diesem Licht, von dieser Harmonie genährt (was wird Abt *Vogler*, *Meyerbeers* Lehrer, zu diesem Spasse sagen?), nahm die junge Deutsche (la giovine alemanna, versteht sich *Meyerbeer*) das Annehmliche und Glänzende (grazia e brio) an, so dass man sie eine Italienerin glaubte. Damals war sie würdig der Scene wo der Pesareser triumphirte. Hier schrieb er die Romilda, die Margarita, den Esule und Crociato. Nach diesen echt italienischen Opern geht *M.* über die Alpen, und gibt uns nach Jahren diesen Robert, der gewiss grosse Vorzüge besonders in harmonischem Betracht besitzt; aber das Mädchen (i. e. der Meister) hat nicht mehr das fröhliche Licht des südlichen Himmels, sondern das Ernsthafte des nordischen Clima's. Man sehe einmal, wie Zerlina, Leporello, Masetto in *Mozart's* Don Juan das Grosse und Ernsthafte der übrigen Musik mässigen u. s. w. — *Brofferio*, der bissige Kritiker, macht es weit kürzer. Sein Turiner Bote vom 19. September v. J. Nr. 38 enthält einen *Brofferio* unterzeichneten Brief von Robert dem Teufel an den hinkenden Teufel. Nachdem *Scribe* zu Leibe gezogen, heisst es: „Und was habe ich jenem *Meyerbeer* gethan, dass er mich zwang, eine Musik, die weder brillant, noch lebhaft, noch ergötzend, noch rührend ist, zu pfeifen (zuffolare), mit dem Vorwande dass man sie studiren, analisiren, durch das kontrapunktische Sieb passiren lassen muss, damit man sie schön finde? Verflucht sein die gelehrten Musiken, und der sie erfunden"! Dieser nemliche *B.* sagt indess in seinem Messaggiero Turinese vom 28. Nov. Nr. 48: „Rob. il diavolo hat allmälig unsere Antipathieen entwaffnet, und diesen Umstand verdankt die Hölle dem Herrn *Rodas*, der *Truffi*, dem *Brunacci*, welche den Prozess seiner teuflischen Majestät gut geführt haben". Herr *B.*, der, eben so profan in der Musik wie *Romani*, sich dessen zuweilen in seinem Blatte sogar rühmt, würde gewiss einen minder barschen Ton geführt haben, wenn der Meister ein Italiener gewesen wäre. Erst unlängst schilderten zwei ganz verschiedene italienische Schriftsteller unsern Göthe wie folgt: Der Eine nannte ihn eine schöne ausgestirnte kalte Winternacht; der Andere sagte, er sei hofartig, von sich eingenommen, kalt, verächtlich (!schernevole), der das grosse Gute welches er stiften konnte ausser Acht liess. Verdienen all' diese Herren, Freund *Romani* leider mitbegriffen, nicht das grösste Mitleid?.. Indess, beide hiesige Kritiker zogen mit langen Nasen ab. Die *Truffi* wählte zu ihrem Benefiz den Rob. il diavolo! welcher Roberto als letzte Vorstellung der Stagione (eine grosse Ehre in Italien) und unter den 80 Vorstellungen der ganzen Stagione 45 oder 46 mal gegeben worden ist. — *Fioravanti's* verstümmelter Columella konnte als zweite Oper nicht in die Szene gehen, weil man dem Buffo Torri 14, sage vierzehnmal zur Ader gelassen (in Italien eine Kleinigkeit); man liess eiligst den quiescirenden *Buffo Frezzolini* kommen und gab den Barbiere di Seviglia (Bassist *Salvatori-Figaro*, Tenor *Donati-Almaviva*, *Frezzolini-Don Bartolo*, die *Bertucat-Rosina*; Veteran *Frezzolini* war wohl der Beste; für *Salvatori* taugte jene Rolle wenig. Er sang hierauf in dem vor mehreren Jahren für ihn componirten Belisario, worin die *Bovay* die Irene, und die *Pasta-Anglois* die Antonina machte. Die neue

Digitized by Google

Oper X. Y. Z. von *Fioravanti* wurde in allem anderthalbmal gegeben. Um die Hälfte November wurde *Bellini's* Beatrice, übel zugerichtet, von der hier aus Saluzzo angekommenen Sängergesellschaft aufgeführt. Der Roberto und Belisario waren also die beiden einzigen Opern, die sich auf der Bühne erhielten.

Erfurt. In Betreff der musikalischen Feier des Geburtstagsfestes des Königs haben wir diesmal zwar nichts Neues, aber dennoch Rühmliches zu berichten. Zur Vorfeier des in Erfurt stets mit dem wärmsten Patriotismus begangenen Tages gab der *Soller*'sche Musikverein das hier vorzüglich gern gehörte und deshalb bereits öfter wiederholte *Giesebrecht-Löwe*'sche Oratorium „die Siebenschläfer“. Die Aufführung, in den Solopartieen wie in den Chören tüchtig vertreten, war eine sehr fleissige und in jeder Hinsicht wohlgelungene, wie denn dies, unter der Leitung unseres wackeren Musikdirectors Hrn. *Golde*, dessen Wirken sich einer immer höher steigenden Anerkennung zu erfreuen hat, schon im Voraus nicht anders zu erwarten stand. Im August hatte uns übrigens der Componist der Siebenschläfer durch mehrtägige Anwesenheit und während derselben durch einen Balladencyklus erfreut. Der gefeierte Balladensänger hat, wie wir späterhin erfuhren, bei Fortsetzung seiner Reise am Thüringer Walde in den reizend gelegenen Sommerschlössern der Herzöge von Meiningen und Coburg die huldreichste Aufnahme gefunden.

Wegen anderweitiger dringender Beschäftigung des Orchesterpersonals wurde die festliche Feier des Erfurt'schen Gesangvereins, bestehend in Wiederholung der in diesem Blatte vor einigen Jahren ausführlich besprochenen Festhymne unsers verdienstvollen Musikdirectors Hrn. *Ketschau*, um einige Tage verschoben, so dass sie erst am 17ten August Abends in der schön erleuchteten Kaufmannskirche stattfand. Auch diese Aufführung blieb nicht ohne ihre wohlverdiente Anerkennung, und wir können nur wünschen, dass jene verdienstvolle Composition, welche als Gelegenheitsstück doch wohl schwerlich einen Verleger finden dürfte, wenigstens durch Abschriften weiter verbreitet und auch an anderen Orten bei ähnlichen festlichen Gelegenheiten aufgeführt werde — denn eine zwei- oder dreimalige Aufführung eines so umfassenden und fleissig gearbeiteten Werkes in *einer* Stadt ist für die Aufopferung des Verfassers, der ihm eine lange Reihe seiner karg zugemessenen Mussestunden widmete, doch keineswegs ein entsprechender Lohn.

So gern wir nun in Erfurts musikalischen Leistungen, unter welchen vorzüglich auch die ausgezeichnet tüchtigen und deshalb ungemein zahlreich besuchten Harmonie- oder Blasinstrumental-Concerte des Herrn Musikdirector *Golde* einen vorzüglich hohen Rang behaupten, die erfreulichsten Fortschritte in technischer Beziehung anerkennen, die sich vorzüglich in der Orchestermusik bemerklich machen, so können wir doch nicht umhin, abermals den in diesem Blatte bereits mehrfach geäusserten Wunsch auszusprechen, dass es den geehrten Directionen, bei den reichen Mitteln und Kräften über welche sie zu gebieten haben, doch gefallen möge, das Publikum durch grössere Mannichfaltigkeit in den zur Aufführung kommenden grösseren Gesangwerken zu erfreuen. Es hat in diesem Bereiche die neueste Zeit so manches Ausgezeichnete gebracht, das man, wenn nicht in Erfurt, sonst gewiss nicht leicht anderwärts in Thüringen zu hören bekommen kann. —

Recensionen.

Claviercompositionen.

Trois Pensées. Pièces fugitives d'une moindre difficulté pour le Piano par *Charles Lasekk*. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Prix 15 Ngr.

Artige Sächelchen, leicht ausführbar und den nicht mehr als flüchtige, leicht zugängliche Unterhaltung Suchenden gewiss nicht unwillkommen. Nr. 1 — mit der Ueberschrift: „Des religieux sur le cimetière à l'enterrement d'un des leurs“ ist zwar ernst, aber nicht so tragisch tief, dass man dabei eine nachhaltige Verdüsterung der Stimmung zu befürchten hätte. Nr. 2, für drei Hände geschrieben, führt die Ueberschrift: „Sur les Alpes,“ Nr. 3 die: „Brouillerie entre amants.“ Es würde unbillig sein, in so engem Raume noch Weiteres zu verlangen. —

Ode au Rhin, pour le Piano, sans paroles composé par *Alfred Jaëll*. Op. 4. Cologne et Amsterdam, chez J. Eck et Lefebvre.

Da haben wir wieder einen kleinen Wundermann, der, wenn das Bildniss auf dem Titelblatte nicht lügt, ungefähr sein Dutzend Jährchen auf dem Rücken haben kann, und demnach im schönsten Virtuosenalter steht, aber bereits mit *Thalberg* um die Wette setzt. Indess scheint der kleine Tausendkünstler vom Odenwesen überhaupt und von einer Ode an den Rhein seine besonderen Begriffe zu haben. Wir vermögen in dieser angeblichen Ode weiter nichts als ein modernes, eine bedeutend vorgeschrittene technische Fertigkeit in modischen Formen bezeugendes Musikstück zu finden und können dem jugendlichen Verfasser nur rathen, bevor er an weitere Werke geht, zumal an solche hochpoetische, gründliche musikalische und allgemein humanistische Studien zu machen; denn die Zeit, in welcher sich auf dem von ihm eingeschlagenen Wege noch Gold und Orden u. s. w. gewinnen liessen, ist, Gott sei Dank! vorüber. —

Grand Valse brillante pour le Piano, par *A. Löschhorn*. Op. 12. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 12½ Ngr.

Ein gefällig ansprechendes Musikstück, das unter der geübteren clavierspielenden Jugend Freunde gewinnen und gern wiederholt gehört werden wird. Es finden sich

Digitized by Google

mehrere recht gute Claviereffekte darin und das Ganze ist für den Spieler recht dankbar gehalten, ohne in jene lascive, lüsterne, alle Sinne prickelnde Tanzrhythmik zu verfallen, vor welcher die Grazien fliehen, um *Clauren*'schen Verzückungen und Schwärmereien das Feld zu räumen.

Sechs Lieder ohne Worte für das Pianoforte, componirt von *Otto Kraushaar*. Viertes Werk. Zwei Hefte. Nr. 1 und 2 à 15 Sgr. Cassel, bei C. Luckhardt.

Wir haben in diesem Genre bereits so viele tüchtige Arbeiten aufzuweisen, dass es schwer sein muss, sie zu erreichen, geschweige sie zu überbieten, und so hat es jetzt schon von vorn herein sein Missliches, sich in dieses Feld zu wagen. Um mit Glück in die Schranken zu treten, fehlte es dem Verfasser an einem Haupterforderniss des Liedes überhaupt, und gewiss auch des Clavierliedes, nämlich an glücklicher Kraft ansprechender melodischer Erfindung. Dass er sonst zum Theil nicht uninteressante Musikstücke geliefert hat, wollen wir ihm zugestehen, allein einige ermüden durch zu breite Ausführung der ergriffenen Motive und würden bei conciserer Haltung unstreitig an Werth gewonnen haben, während andere zu sehr an schon Dagewesenes erinnern.

XII Etudes faciles et progressives pour Piano composées expressement pour les petites mains, par *J. Schad*. Op. 31. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Pr. 25 Ngr.

Nicht alle hier gebotenen Musikstücke sind eigentlich sogenannte Etudes, sondern einige sind nur leichte Stücke für Anfänger. Da sie aber allerdings für kleine Hände berechnet und auch sonst bildend sind, so können wir sie als zum Jugendunterrichte brauchbar empfehlen, wenn auch nicht gerade in der Aufeinanderfolge, in welcher sie der Verfasser gegeben hat. Er hätte mehr Rücksicht auf ein allmäliges Fortschreiten von den leichteren zu den schwereren Tonarten nehmen mögen, die erste Etude z. B. geht aus C, die zweite aus Fdur; dann folgt sogleich ein Stück, das sich in Es- und Asdur bewegt.

Fantaisie de Concert pour le Pianoforte sur des motifs de l'Opéra: Le nozze di Figaro par *Eduard Pirkhert*. Op. 12. Pr. 25 Ngr. Leipzig, bei Fr. Hofmeister.

Beliebte, aber freilich auch grösstentheils schon sehr oft behandelte Themen aus Figaro's Hochzeit in der brillantesten Weise des modischen Bravourspiels theils strenger, theils freier variirt, so dass ein tüchtiger Clavierspieler alle Hände voll zu thun bekommt. Um tiefere Ausbeutung und Verarbeitung der ergriffenen Themen ist es dem Verf. offenbar nicht zu thun gewesen, sondern nur um Entfaltung eines glänzenden Salonspiels, und die Meister desselben werden denn bei diesem Werke wohl ihre Rechnung finden. —

Elegie und Rondo scherzando für das Pianoforte componirt von *J. N. Endter*. Op. 7. Pr. 17½ Sgr. Cassel bei C. Luckhardt.

Beide Stücke sind ohne sonderlichen Werth, sogenanntes Mittelgut, das man weder loben, noch schlechthin verwerfen kann. Da das Rondo sehr leicht ist, könnte es vielleicht bei seiner gefälligen Haltung beim Jugendunterrichte benutzt werden.

Fest-Cantate, componirt zur Inauguratiousfeier des Beethoven-Denkmals, und unter des Componisten Direction ausgeführt in Bonn am 13. August 1845. Text von *O. L. B. Wolf*, Musik von *Franz Liszt*. Klavierauszug für 4 Hände. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 3 Fl. 36 Kr.

Es wird sowohl den zahlreichen Freunden und Verehrern wie den Gegnern des berühmten, um das Beethoven-Denkmal unstreitig hochverdienten Componisten lieb sein, seine vielfach besprochene, gerühmte Cantate nunmehr wenigstens in einem reich ausgestatteten Klavierauszuge, oder eigentlich, streng genommen, in einer vierhändigen Bearbeitung für das Klavier mit eingedrucktem Texte, erlangen zu können und somit Gelegenheit zu gewinnen, sich, so weit es in solcher Gestalt möglich ist, eine genauere Kenntniss des Werkes zu verschaffen, das jedenfalls zu den besten und interessantesten des Verfassers gehört. *X.*

F e u i l l e t o n.

Auf dem Theater zu Frankfurt am Main sind in dem Jahre vom 1. Dezember 1845 bis letzten November 1846 überhaupt 51 Opern in 150 Darstellungen aufgeführt worden. Unter den Opern befanden sich vier neue, 18 neu einstudirte. Ausserdem fanden zwei Concerte (der ungarischen Sänger- und Instrumentistengesellschaft) im Theater Statt. — Am 1. Januar wurde Dittersdorf komische Oper: „Das rothe Käppchen" mit vielem Beifall gegeben.

In Wien hat eine siebenjährige Violinistin, *Wilhelmine Neruda*, ein Concert gegeben. Das Wunderkind ist eine Schülerin *Jansa's* und hat auch eine ältere Schwester, *Amalie*, welche recht gut Pianoforte spielt.

In Wien starb am 15. Dezember vorigen Jahres *Joseph Blahag*, Kapellmeister der landesfürstl. Pfarrkirche zu St. Peter, 67 Jahre alt.

Die bekannte Sängerin Mad. *Elise Blaes*, geb. *Meerti*, aus Belgien, hat mit ihrem Gatten, dem Klarinettisten *Blaes*, in Wien mehrere Concerte gegeben und allgemeinen Beifall gefunden.

Die Breslauer Bühne gab im verwichenen Jahre 114 Operndarstellungen; neu waren 2, neu einstudirt 3. Das Singspiel und die Posse brachten es nur zu 81 Aufführungen, worunter 6 neu und 2 neu einstudirt. Auch hier also überwiegt die Oper.

Zur Reform der Kirchenmusik in den päpstlichen Staaten. Pius IX., ein grosser Kenner und Verehrer klassischer Kirchenmusik, beabsichtigt, den sogenannten Gregorianischen Kirchengesang wiederherzustellen. Es ist deshalb dem Signor *Alessandro Monaldi* mittels besonderen Breve's gestattet worden, die seit fast hundert Jahren nicht aufgelegten, für Geld kaum noch zu habenden und durch langen Gebrauch defekt gewordenen Chorlitorgieen *Patrono*

Digitized by Google

et auspice Pio IX. zum Gebrauche des gesammten katholischen Klerus neu herauszugeben. Einem Schüler *Baini's*, dem Abbate *Manni* vom Sixtinischen Sängerchor, ist die Reform der alten römischen und venezianischen Ausgabe des betreffenden Materials übertragen worden — fast überall ist es durch handschriftl. Einschiebsel verunstaltet. Das neue Werk wird ausser einer nach gedruckten und handschriftl. Quellen angestellten Revision auch die Offizien und Messen in den Kompositionen der ersten Meister der Sixtinischen Kapelle darbieten, und zwar zunächst in folgenden Theilen mit Text und Musik:

1) Directorium chori ad usum omnium ecclesiarum.
2) Antiphonarium Romanum de Tempore et de Sanctis.
3) Psalterium Romanum dispositum per hebdomadam.
4) Graduale Romanum de Tempore et de Sanctis.
5) Manuale chorale ad formam breviarii Romani.

Der Tenorist *Damcke* (früher in Prag) ist von Wien nach Paris gegangen, um sich unter *Garcia's* Leitung in der höheren Gesangkunst zu vervollkommen.

Auf der Wiesbadener Bühne sind im Jahre 1846 überhaupt 90 Opern aufgeführt worden, darunter zwei neue: *Halevy's* Musketiere der Königin, *Krugs* Nachtwächter. (Letztere fiel, ebenso wie in Leipzig, durch.) Das neue Jahr begann mit der Darstellung des Oberon, worin Fräulein *Kern* die Rezia, Herr *Perz* den Hüon sang.

Ueber den ausgezeichneten Violoncellisten *Christian Kellermann* theilt die illustrirte Zeitung, welche auch sein Bild liefert, folgende biographische Notizen mit. *K.* ist ein geborener Däne und erhielt seine Ausbildung im Konservatorium zu Wien. Nach seinem Abgange aus dieser Anstalt wurde er im Hofopernorchester angestellt und gab nebenbei Musikunterricht. Bald aber genügte ihm dies nicht und er begann Kunstreisen zu unternehmen. Zunächst ging er nach Kopenhagen, und machte dort solches Aufsehen, dass ihn König Christian VIII. zum Kammermusiker mit ansehnlichem Gehalt ernannte und ihm die Erlaubniss ertheilte, jährlich mehrere Monate zu reisen. Demgemäss durchzog er ganz Skandinavien und fand überall enthusiastische Aufnahme. 1846 ging er nach Holland; im Haag erregte sein Spiel in einem Concerte der Musikgesellschaft Diligentia einen wahren Beifallssturm. Im Mai begab er sich nach London, wo die Aufnahme nicht minder glänzend war und alle Zeitschriften in seinem Lobe wetteiferten. Im Sommer durchreiste er England, Schottland und Irland, kehrte im November nach Kopenhagen zurück und will jetzt einen Besuch in Wien machen, wo seine Eltern ansässig sind.

Dem Orgelbauer *Heinrich Herold* zu Pirna sagt die Gemeinde zu Hinterhermsdorf für Erbauung einer neuen, als trefflich befundenen Orgel mit 2 Manualen und 21 klingenden Stimmen öffentlichen Dank in der Leipz. Zeitung. Die fragliche Orgel ist des Meisters erstes Werk.

Am 22. Dezember v. J. fand in Wien das jährliche grosse Concert des Pensionsinstituts für Wittwen und Waisen der Tonkünstler im Burgtheater Statt. Aufgeführt wurde „Das neue Paradies", Oratorium vom Kapellmeister *Reiter* in Basel; es fand getheilten Anklang.

Die Berliner Vossische Zeitung enthält folgende Apostrophe: *A. Mr. Charles Eckert*, compositeur célèbre de l'opéra Guillaume d'Orange.

.. On ne doit pas préférer les resultats de l'art à l'art lui-même. Quand on a fait de son mieux, quand on sent qu' on a fait bien, il me semble qu' un peu plus ou un peu moins d'approbation n'ôte ni ajoute rien au contentement intérieur. Souviens-toi de ce que me disait le Porpora la première fois que j'ai chanté au palais Giustiniani: „Quiconque se sent pénétré d'un amour vrai pour son art, ne peut rien craindre".

Rome. *Consuelo.*

Mad. *Viardot-Garcia* erhält in Berlin für ihre Gastvorstellungen am königl. Theater 50 Friedrichsdor für den Abend; im Königsstädtischen Theater bekam sie die Hälfte der Einnahme. — Ihre Honorare in London und Petersburg sollen mehr als das Doppelte betragen haben.

Aug. Schmidt, Redakteur der Wiener Musikzeitung, kündigt ein biographisches Werk an, das die Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten österreichischen Tonkünstler enthalten wird, illustrirt mit den Bildnissen derselben.

Der Hornist *Vivier* hat nun auch Wien mit seinen Kunststückchen beglückt; auch dort fand er bei der Menge Beifall, während die Sachverständigen wie die Kunstverständigen die Achseln zuckten.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Beethoven, L. van, Sechste Symphonie (Pastoral-Symphonie) für zwei Pianoforte, eingerichtet von *M. C. Eberwein*. Op. 68. 3 Thlr.
Bernard, M., 3 Mazourkas de Salon pour le Piano. 15 Ngr.
Chopin, F., Barcarolle pour le Piano. Op. 60. 20 Ngr.
— — Polonaise Fantaisie pour le Piano. Op. 61. 27½ Ngr.
— — 2 Nocturnes pour le Piano. Op. 62. 22½ Ngr.
Hauptmann, M., 6 vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 32. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 20 Ngr.
Hiller, F., Ein Traum in der Christnacht, Oper im vollständigen Klavierauszuge vom Componisten 7 Thlr.
— — Dieselbe in einzelnen Nummern. Nr. 1—15. à 7½ Ngr.—1 Thlr.
— — Ouverture daraus für das Pianoforte zu 4 Händen. 25 Ngr.
Hünten, Fr., Fantaisie pour le Piano sur Sultana, Opéra de *M. Bourges*. Op. 151. 25 Ngr.
Lasekk, C., L'Ecolier et son maître. 6 Pièces pour le Piano à 4 mains. 1 Thlr.
Meyer, L. de, La Danse du Serail. Grande Fantaisie orientale pour le Piano. Op. 51. 1 Thaler.
Naumann, Emil, Sonate für das Pianoforte. Op. 1. 1 Thlr. 10 Ngr.
Schaefer, J., Fantasiestücke für das Pianoforte. Op. 1. 1 Thlr. 5 Ngr.
Tedesco, J., Reminiscences du Barbier de Seville de *Rossini*. Grande Fantaisie pour le Piano. Op. 18. 1 Thlr.
— — 3 Pensées fugitives pour le Piano. Op. 19. 15 Ngr.
— — Böhmische National-Lieder, für das Pianoforte bearbeitet. Op. 22. 1. Heft. 15 Ngr.

Portrait von *Ferdinand David*. Velin-Papier. 22½ Ngr.
— — Dasselbe. Chin. Papier. 1 Thlr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Januar. **Nr. 4.** 1847.

Inhalt: G. L. Duprez. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Dresden. Aus Paris. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

G. L. Duprez.

Duprez wird in den nächsten Monaten nach Deutschland reisen, um dort auf den vornehmsten Bühnen zu gastiren. Der berühmte Sänger hat zu diesem Zwecke die deutsche Sprache studirt und wird in den Hugenotten, in der Jüdin, in Wilhelm Tell und in mehreren anderen grossen Opern *deutsch* singen, was wahrlich nicht gering anzuschlagen ist, wenn man bedenkt, welche Schwierigkeiten unsere Sprache dem Ausländer und namentlich dem Franzosen darbietet. Der dauernde Erfolg der obengenannten Opern ist durch Duprez nicht wenig befördert worden, so dass dem deutschen Publikum diesmal der seltene Genuss geboten wird, einen ihrer vorzüglichsten Träger zu hören. Auch dürfte selten ein Künstler einen so schlagenden Beweis seiner Hochachtung für eine Nation ablegen; denn die durchaus unabhängige Stellung *Duprez'* sichert ihn vor dem Verdachte, als wolle er sich durch den Beifall jenseits des Rheins materiell bereichern. Wenige von unseren Theaterhelden benutzen ihre sorgenfreie Stellung dazu, ihr geistiges Vermögen nach allen Seiten hin zu entwickeln; sie ruhen auf ihren Lorbeeren aus und denken nicht daran, der Welt, die ihnen Beifall und Bewunderung gezollt hat, durch ihr Talent einen fortgesetzten Tribut zu zahlen. Desto höher werden wir eine so energische Natur wie die des hier so gefeierten *Duprez* zu schätzen wissen; er scheint das reiche Erbe seines Talentes nicht *allein* verzehren zu wollen und gehört viel zu sehr der Kunst an, als dass er sich, wie viele Andere, vor einem neuen Gange durch ihre Klippen scheuen sollte. Seine Frische und Lebendigkeit stellt ihn allerdings vor dem Verluste seines bereits errungenen Ruhmes sicher, aber sein Muth bleibt immerhin doch zu loben, wenn wir bedenken, dass selbst Männer wie *Rossini* sich aus Scheu, das Eroberte wieder zu verlieren, von der Oeffentlichkeit zurückgezogen haben. Die Gelegenheit ist diesmal zu günstig, als dass wir uns versagen könnten, hier einige biographische Notizen über diesen merkwürdigen Künstler, den man nicht mit Unrecht den Nestor des französischen Gesanges genannt hat, mitzutheilen.

Gilbert Louis Duprez ist am 6. December 1806 zu Paris geboren. Sein unbemittelter Vater hatte 18 Kinder; er selbst ist der 12te Sohn des Hauses. Eine seinen Eltern befreundete Dame überzeugte sich von den musikalischen Anlagen des Knaben und veranlasste seine Aufnahme in's Conservatoire. Später trat er in *Choron's* Gesangschule, in der er den Grund zu seiner tiefen musikalischen Bildung legte. Da seine Stimme damals keinen besonders starken Umfang hatte, rieth man ihm allgemein, sich mit den übrigen Theilen der musikalischen Kunst zu beschäftigen, und vielleicht verdankt er diesem Umstande grade seine später so gerühmte Vielseitigkeit. Diese ist gleich zu Anfange seiner Carrière bekannt worden, denn *Duprez* wurde, obgleich noch sehr jung, Kapellmeister am Collège (Gymnasium) Henri IV. Zu dieser Zeit componirte er mehrere Motetten und Cantaten. Das Bedürfniss einer umfassenderen Ausbildung trieb *Duprez* in seinem 18ten Jahre nach Italien, von wo ihn indess *Choron* bald wieder zurückberief. Am 3. December 1825 debütirte *Duprez* am Odéon als Almaviva in *Rossini's* Barbier mit mässigem Glücke. Entschiedener war sein Erfolg als Octavio in Don Juan. Im Februar 1827 vermählte er sich mit der talentvollen Schülerin *Choron's Alexandrine Duperron*, die kurz darauf als Clara in der Oper *Dalayrac's* ebenfalls im Odéon debütirte. Als das Odéon-Theater geschlossen wurde, trat *Duprez* zur komischen Oper über und machte später mit seiner Frau eine zweite Reise nach Italien, woselbst er diesmal 8 Jahre lang blieb. Nachdem er in verschiedenen Städten Italiens komische Rollen gesungen hatte, versuchte er sich in Mailand in einer ernsten Oper, und reussirte dergestalt, dass er sich von nun an seines Talentes für den ernsteren Gesang bewusst wurde. Mit der Rolle des Arnold in Wilhelm Tell, die er in Lucca sang, legte *Duprez* den Grund zu seinem jetzigen Rufe. Man engagirte ihn damals bereits mit 18000 Franken jährlich, und zollte ihm als Percy in Anna Bolena und ferner in Comte Ory, la Parisina und Matilde de Schabran reichen Beifall. Später wurde *Duprez* am S. Carlo in Neapel mit 32,000 Franken jährlichem Gehalte engagirt und fast um dieselbe Zeit sang er mit Mad. *Malibran* an der dortigen komischen Oper mit ausserordentlichem Erfolge; namentlich erzeugte Ines de Castro wahre Beifallsstürme. Man kann sich eine Vorstellung machen, wie das Publikum sich damals von der Oper in Anspruch nehmen liess, wenn man erfährt, dass das zur Zeit von Neapel nach Frankreich gehende Dampfschiff keinen einzigen Reisenden zählte.

Nach fast 8jähriger Abwesenheit kehrte *Duprez* nach Paris zurück, wo *Duchatel*, der damalige Director der grossen Oper, ihn mit 40000 Franken jährlich enga-

Digitized by Google

girte. Von dieser Zeit her schreibt sich das so unglückliche Zerwürfniss *Nourrit's* mit der Académie royale de musique. Der während 15 Jahren so hoch gefeierte *Nourrit* konnte den Enthusiasmus des Publikums für den Nauling nicht ertragen und machte seinem bewegten Leben ein zu frühes Ende.

Duprez debütirte an der grossen Oper als Arnold in Wilhelm Tell. Seine Stellung war schwierig: er sollte *Nourrit* ersetzen; aber er ersetzte ihn wirklich. Man erinnert sich in Deutschland wohl noch der enthusiastischen Stimmen der französischen Journale, die wie *Berlioz* im Débats alles Ernstes erklärten, einen solchen Tenor noch nie gehört zu haben. L'effet produit par *Duprez*, sagte *Berlioz*, est le pendant de celui produit, il y a huit ans, au Conservatoire, par la première exécution du finale de la symphonie en ut mineur. L'art ne peut ni ne doit ambitionner d'aller plus loin (s. das Journal des Débats vom 19ten April 1837). Bei dieser Rolle hatte *Duprez* noch das spezielle Verdienst, das hier halbvergessene Meisterwerk *Rossini's* wieder auf das Repertoir der grossen Oper gebracht zu haben.

Einen Monat später feierte er in den Hugenotten einen ähnlichen Triumph, den er auch in Stradella, der Jüdin und der Stummen fortsetzte. In der Rolle des Eleazar glänzte er ebenso durch Spiel wie durch Gesang, und obgleich man ihn bereits früher als trefflichen Mimen zu sehen gewohnt war, erregte die ausserordentliche Leistung in der Darstellung dieser charakteristischen Rolle neue Bewunderung. Im Jahre 1838 schrieb *Halévy* in seinem Guido die erste Rolle für *Duprez*. *Berlioz* sagte damals: Les termes me manquent pour en donner une idée. Ohne *Duprez*' Erfolge bei jeder neuen Rolle zu beschreiben, wollen wir hier nur kurz sein Repertoire verzeichnen. Im April 1837 sang er zum ersten Male in Wilhelm Tell, im Mai desselben Jahres in den Hugenotten, am 28. Juni in Stradella, am 4. August in der Jüdin, am 17. October in der Stummen, im März 1838 in Guido und Guinevra, im September desselben Jahres in Benvenuto Cellini von *Berlioz*, im März 1839 in *Auber's* Feensee, im September 1839 in la Vendetta von *Ruolz*, im März 1840 in den Märtirern von *Donizetti*, im November desselben Jahres in Robert der Teufel, im December in der Favoritin, im December 1841 in der Königin von Cypern, im März 1843 in *Halévys* Charles VI., im November in *Donizetti's* Don Sebastian, im September 1844 in *Rossini's* Otello. In demselben Jahre trat *Duprez* auch in dem Drurylane-Theater in London mit ausserordentlichem Erfolge auf. Die grösseren englischen Journale schrieben, was sonst selten zu geschehen pflegt, ganze Colonnen über sein Gastspiel, und Morning-Chronicle, Morning-Post, Observer und die illustrirte Londoner Zeitung suchten die Lobsprüche der Franzosen noch zu überbieten.

Duprez ist gegenwärtig Professor des Gesanges am Conservatoire; der wohlthätige Einfluss, den sein Unterricht dort ausübt, ist längst zur Genüge anerkannt. Seine ausserordentlichen Stimmmittel hat er, soweit die Natur dies zuliess, durch die vortrefflichste Methode zu erhalten gewusst, und er singt auch jetzt nie, ohne durch Stimme und Vortrag zur Bewunderung hinzureissen. Von seiner theoretischen Kenntniss des Gesanges hat er durch seine kürzlich erschienene Sing-Schule einen glänzenden Beweis abgelegt. Möge es uns erlaubt sein, diese Skizze mit einigen Bemerkungen über dieses vorzügliche Werk zu schliessen.*) Es ist mit glänzenden Zeugnissen des Institut de France und des Conservatoire-Comité's ausgestattet. *Raoul Rochette*, Sekretair der Akademie der schönen Künste, sagt in dem von *Auber*, *Carafa*, *Spontini*, *Onslow*, *Adam* und *Halévy* unterzeichneten Berichte an das Ministerium des Unterrichtes unter Anderm: die Sektion ist überzeugt, dass *Duprez*, indem er in seinem Werke die Resultate seiner eigenen Erfahrungen gegeben und dem Publikum das Geheimniss jenes einfachen und erhabenen Styles, das ihn so sehr auszeichnet, offenbart hat, der Kunst einen wahren Dienst leistete. Auch im Conservatoire ist die Gesangschule *Duprez*' allgemein angenommen worden. In der Vorrede sagt *Duprez* ebenso bescheiden als aufrichtig, dass keine, selbst die vollständigste Methode nicht, vollkommen singen lehre, sondern dass nur fortgesetztes Studium und praktische Uebung die Gesangsbildung vollenden können. *Adolph Adam* hat *Duprez* vorgeworfen, dass er in seiner Eintheilung des Sopranregisters anders verfuhr als dies gewöhnlich geschieht. Er gibt nämlich der Bruststimme die ganze untere Octave von c bis c, während man dem Sopran in der Regel nur die Noten von c bis f, höchstens fis und g zumuthet. Wir kennen sogar Soprane, die diese Brusttöne gar nicht haben, wie Mad. *Dorus-Gras* und *Rossi-Caccia*, während Mad. *Cinti-Damoreau* ihrer mächtig ist. So, meint *Adam*, müsse man diese Noten nur dem Mezzo-Sopran und Alt zuschreiben, ja Ersterer reicht häufig noch nicht einmal bis zum c. Dem Basse weist *Duprez* zwei Register an, das eine mit der unteren Octave von a bis f, und das andere mit der oberen Sexte von g bis e. Man wird sich erinnern, dass in älteren, namentlich in *Gluck*'schen Opern dem Basse dieser Umfang zugemuthet wird. Die Studien sind sämmtlich im Violinschlüssel geschrieben; da sie aber den Umfang von 13 Tönen nicht überschreiten, sind sie für die anderen Stimmen sehr leicht zu transponiren.

Da *Duprez*' Gesang-Schule wahrscheinlich auch in Deutschland bekannt geworden ist, so wird man den Künstler bereits theoretisch aufgefasst haben und auch dieserhalb schon begierig sein, seinen Gesang selbst kennen zu lernen. Von dessen Vollendung abgesehen, dürfte man selten Gelegenheit haben, einen *dramatischen Sänger* dieses Schlages zu hören. Wir haben eine Menge tüchtiger Künstler, die in ihrem Vortrage über den Concert-Styl nicht herauskommen und darum auch nie eine Rolle lebendig wiederzugeben vermögen. *Duprez* gehört zu den wenigen, die mit scharfer Auffassungsgabe und ächter Begeisterung *Gestalten* zu schaffen vermögen.

*) Wir müssen, um Wiederholungen zu vermeiden, das ausscheiden, was als blose Inhaltsanzeige schon von unserem geschätzten Mitarbeiter Dr. *Nauenburg* in seiner Recension über das fragliche Werk (Nr. 49, Jahrg. 1846) gegeben worden, auf dessen Urtheil wir zugleich zurückzuweisen uns gedrängt fühlen. D. R.

Digitized by Google

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Dreizehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses. — Idyllische Symphonie von *C. Helsted* (neu, Manuscript). — Recitativ und Romanze aus Wilhelm Tell von *Rossini*, gesungen von Fräul. *Vogel*. — Concertino für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn *P. Moralt*, königl. baierischem Kammermusiker aus München. — Ouverture zu Egmont von *L. van Beethoven*. — Arie aus Romeo und Julie von *Bellini*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Adagio für Violoncell von *W. A. Mozart*, vorgetragen von Herrn *J. Moralt*. — Duett aus Euryanthe von *C. M. von Weber*, gesungen von Fräul. *Schloss* und Fräul. *Vogel*. — Ouverture zur Oper „Les Abencérages“ von *Cherubini*. —

Wieder ein junger Däne, der seine erste Symphonie sendet, um ihre Wirkungskraft an Leipzigs Gewandhaus-Publikum zu prüfen. Doch ist das Resultat diesmal nicht günstig ausgefallen. Die zwei ersten Sätze wurden mit Stillschweigen aufgenommen, die zwei letzten erhielten nur mässige Beifallszeichen. Ein neuer Beweis, wie schwer es, selbst bei bedeutendem Talente, ist, nach *Beethoven* entschieden guten Erfolg durch eine Symphonie zu erringen. Denn ein bedeutendes Talent besitzt Herr *Helsted* unzweifelhaft, wenn es auch noch nicht den Höhepunkt erstiegen, wo es als selbständige Erscheinung aus der Masse heraustritt und sich geltend macht.

Dem Componisten schwebte offenbar *Beethoven* als Muster vor, und die Maximen, welche dieser grosse Kunstgeist für die ächten und rechten anerkannte, als: bestimmten sprechenden Ausdruck, melodische Gedanken, Herausspinnen des Ganzen aus sehr wenigem Urgedankenmaterial, klare Gliederung durch leicht erkenn- und auffassbaren Periodenbau, angenehme Contrastirung und Abwechselung der Gedanken, reine, durchaus wohlklingende Instrumentirung, hat sich Herr *Helsted* abstrahirt, und seine Symphonie danach gebildet. Hinsichtlich der Klarheit lässt das Werk also gar nichts zu wünschen übrig, was die Kritik in Stand setzt, gleich nach erstmaligem Hören ein entschiedeneres Urtheil aussprechen zu können, als dies bei vielen anderen neueren Erscheinungen der Art möglich ist.

Hat der junge Däne durch eifriges Studium der *Beethoven*'schen Partituren gelernt, wie der grosse Meister seine Sätze aufbaut, so hat sich leider zugleich dessen Gedankenmaterial zu fest in Herrn *Helsted's* Fantasie geklammert, und da er auch einen ähnlichen Gegenstand wählte, nämlich eine Idylle, so ist es nicht zu verwundern, wenn Form und Gedanken im ersten Satze den *Beethoven*'schen Gang auf's Land aus der Pastoralsymphonie uns in die Erinnerung bringen.

Tonart, F dur, Taktart, $^{2}/_{4}$, einzelne Gedanken nebst deren Instrumentirung im ersten Satze sind zu nah dem *Beethoven*schen Bilde verwandt, und so ist der nächste Gedanke, welcher in dem Hörer erweckt wird, der einer zu erkennbaren Nachahmung. Damit ist aber einem musikalischen Kunstwerke der Stab gebrochen. Ein Musikstück, das an ein anderes erinnert, erkältet die Seele des Hörers, und schwer ist sie dann für die folgenden Sätze des Componisten zu erwärmen, wären sie auch viel besser. Wirklich sind das Scherzo und das Andante eigenthümlicher gestaltet, doch konnten sie aus dem angeführten Grunde keine wärmere Wirkung hervorbringen. Im letzten Satze erinnern die Accente des Thema's wieder an den letzten Satz der A dur-Symphonie von *Beethoven*. Doch waltet in diesem im Ganzen ein feuriges Leben, und so wurde er am Besten aufgenommen. Dieses geringen Erfolges ungeachtet müssen wir dem Componisten ein bedeutendes Talent zugestehen, und wenn es ihm gelingt, sich aus der Gefangenschaft der Gedanken seines Musters zu befreien, und dessen Maximen mit eigenthümlichen ursprünglichen Ideen auszuprägen, so dürfen wir ihm eine glückliche Zukunft prophezeien, denn den blauen Dunst so mancher neueren Instrumentalcomposition wird die musikalische Welt nie als genussreiche Bilder anerkennen, und nur klaren Gestaltungen ihre wirkliche Theilnahme zuwenden. Klare Bilder aber anszuprägen, versteht unser Komponist, nur sind sie noch nicht energisch, packend und ursprünglich genug.

Um Wiederholungen zu vermeiden, bemerken wir über den Vortrag der sämmtlichen Gesangstücke durch die Fräulein *Schloss* und *Vogel*, dass er sich und mit Recht des allgemeinsten Beifalls zu erfreuen hatte. Bei der *Bellini*'schen Arie sprechen wir wieder aus: möchten doch die deutschen Componisten an den Italienern lernen wollen, wie für den Gesang geschrieben werden muss, wenn Sänger und Publikum wirkliche Befriedigung finden sollen. Fügte der Deutsche seine Fähigkeit der tieferen charakteristischeren Auffassung dazu, welche wundervolle allgemein wirkende Gesangmusik müsste dann erscheinen!

Weder das Concertino für Violine noch dessen Vortrag von Herrn Kammermusikus *P. Moralt* aus München konnten sich Beifall erwerben. Composition und Spiel erschienen etwas veraltet und häufig rauh klingende Töne beleidigten das Ohr. Herr *J. Moralt* spielte ein einfaches, irren wir nicht, aus einem *Mozart*'schen Quintett für das Violoncell arrangirtes Adagio zwar mit Gefühl, aber ohne Geschmack. Die Wirkung wurde getrübt durch das fortwährende Tremuliren, dass wir nun einmal nicht als eine Kunstschönheit anerkennen können. Auch erwartet die jetzige Musikwelt von einem reisenden Virtuosen wohl mehr, als blos ein einziges so leichtes Stücklein.

Die Ouverturen zu Egmont von *Beethoven* und zu den Abenceragen von *Cherubini* wurden unter Herrn Musikdirektor *Gade's* Direction präcis und fein nuancirt ausgeführt und rauschend applaudirt.

Dresden. Das *zweite Abonnement-Concert* fand am 17. Novbr. Statt. Auf mehrseitiges Verlangen ward *Meyerbeer's* Ouverture zu Struensee in demselben nochmals vorgeführt, und das gibt uns erwünschte Gelegenheit zur Berichtigung eines Irrthums, in den wir bei unserer ersten Beurtheilung dieses Tonwerks, das Sie ja auch nun in Leipzig gehört haben, unwillkürlich verfallen sind.

Digitized by Google

Dort hatten wir nämlich die Ansicht ausgesprochen, das einleitende Andantino sei wohl eine dänische Volksmelodie — eine Ansicht, zu welcher die ganze Haltung des Thema sehr leicht bringen kann. Indess nach des Componisten eigener Mittheilung sind „sämmtliche Themen der Ouverture, ob gut oder schlecht, sein Eigenthum", und wir beeilen uns somit pflichtmässig, dieses Eigenthum hiermit anzuerkennen. Auch wird man unsere Aeusserungen über Zerrissenheit und Mangel an Concentrirung des Werkes wohl schwerlich so missverstehen, als hätten wir damit die richtige Benutzung des Allegromotivs in imitatorischer und modulatorischer Weise in Abrede stellen wollen. So materiell war das nicht gemeint. Aber eine künstlerische, vielseitige Ausbeutung des Motivs, eine Formung der ganzen Ouverture aus einem Guss und Fluss der Begeisterung, ein auch in höherem, nicht blos äusserlich formellem Sinne selbständig begründetes Kunstwerk vermögen wir nicht darin zu erkennen. Mag die Ouverture von dem Drama selbst — gewissermaassen die Hauptscenenfolge in grossen Strichen andeutend — eine wirkungsvolle Einleitung sein: um selbstständig zu wirken, fehlt ihr der künstlerische Schwerpunkt, ist sie zu sehr auf Reflexion und Berechnung gebaut. Zu einer Aenderung dieses Urtheils hat uns weder die zweite, sehr wackere Aufführung, noch eine Durchsicht der geist- und effectvollen Partitur vermögen können.

Mendelssohn-Bartholdy's A moll-Symphonie ist seit ihrem ersten Erscheinen zu bekannt geworden, als dass wir über sie hier weitläuftiger referiren sollten. Uns scheint die unmittelbare Verbindung der vier Sätze, wenn auch neu, doch ungünstig für Ausführende und Geniessende, und wir können den etwas längeren Ruhepunkt, wie er hier zwischen dem zweiten und dritten Satze eintrat, nur billigen. Er ist nöthig für das Orchester zur Sammlung frischer Kräfte, wie für die Zuhörer zur Sammlung und kurzen Recapitulation der in ihnen erweckten Ideen. Die Ausführung dürfen wir als eine technisch und geistig wohl gelungene bezeichnen. (Der anwesende Componist wird, wenn ihm kleine Einzelnheiten zu wünschen blieben, freundlich die Verhältnisse berücksichtigt haben!) Hier und da ein wenig mehr Gleichmässigkeit der Violinen, und eine bessere Stimmung der Holzblasinstrumente möchten wir zu thunlichster Berücksichtigung noch wiederholt empfehlen; auch dürften bisweilen die langen Crescendo's noch etwas gleichmässiger, weniger ruck- und stossweise ausgeführt werden. Beiläufig mag hier noch erwähnt werden, dass diese Symphonie nicht, wie das Programm angab, hier „zum ersten Male" zu Gehör kam. Schon der Musikdirektor *Hartung* hat sie vor drei Jahren in den damals von ihm veranstalteten Abonnement-Concerten zur Aufführung gebracht. Suum cuique! — *Taubert's* Ouverture zum Blaubart von *Tieck* (zur Berliner Aufführung geschrieben?) ist ein romantisches Genrebildchen, doch ohne tiefere Intentionen: grosse Begeisterung ist freilich aus der Dichtung eben auch nicht zu schöpfen! Sauber und anspruchslos gemacht, ward sie eben so ausgeführt, und nur des Hornsolo's, das mit sehr schönem, weichem und vollem Tone von einem Herrn *Rohde* geblasen ward, mögen wir noch erwähnen. Weshalb aber der Dirigent das Moderato der Introduction zu Anfang etwas langsamer nahm und allmälig erst in das eigentliche Tempo überging, ist uns nicht recht klar geworden.

Der Concertsingverein, wohl nahe an funfzig Damen und Herren stark, aber für diese verhältnissmässig grosse Anzahl nicht ausgibig genug im Tone, was wir besonders bei den Bässen und zum Theil auch in den Sopranen zu beklagen haben, selbst da, wo das Orchester viel gemässigter sich vernehmen liess, als in *Haydn's* bekannter Motette: „Des Staubes eitle Sorgen" — der Concertsingverein producirte sich zum ersten Male, und wir dürfen seinen Leistungen in der eben genannten Motette, wie in dem *Mozart*'schen Ave verum corpus (wo besonders ein vortrefflich durchgeführtes Pianissimo sich geltend machte) und in einer neuen Composition von *Ferd. Hiller*, Goethe's Gesang der Geister über den Wassern, gerechterweise aufmunternde Anerkennung nicht versagen. Die eben bezeichnete Dichtung will uns, des Vorwaltens der Reflexion wegen, die eben nur durch poetische Bilder verhüllt wird und dadurch nothwendig zu äusserer Tonmalerei führt, für Composition wenig geeignet erscheinen! doch dürfen wir dem Componisten die Anerkennung nicht vorenthalten, dass er durch den Gegensatz in der Behandlung des Chors und des Orchesters (deren ersteres das reflectirende Element, häufig unisono gnomischer Weise, deren zweites das poetisch-melodische repräsentirt) beide Elemente geschickt und wirkungsvoll zu verknüpfen gewusst habe. Die Führung des Chors, obwohl scheinbar untergeordnet oder wenigstens sehr zurücktretend, ist durchaus angemessen; die Behandlung des Orchesters sehr sinnig, geschickt und belebend, aber zu rechter Begeisterung will es dabei nicht kommen: didactische Poesie ist sehr wenig zur Erweckung einer solchen geeignet.

Bei seiner zufälligen Anwesenheit hatte *Ernst* die Gefälligkeit gehabt, an des erkrankten *Regondi* Stelle die Vertretung des virtuosen Elements in diesem Concerte zu übernehmen. Er trug *Beethovens* bekannte Romanze für Violine, Op. 40 (die ein musikalischer Referent der Leipz. Zeitung von hier recht gemüthlich für eine Composition von *Ernst* erklärt), sehr gelungen vor, und wir würden Gleiches auch von seiner Fantasie über ungarische Volkslieder sagen müssen, wenn er nicht die eine Variation derselben durchweg ohrzerreissend unrein gespielt hätte. So wenig wir die sehr potenzirten Schwierigkeiten der Composition verkennen, so verlangen wir doch mit Recht vom Künstler vor allen Dingen stets und unter allen Umständen reine Intonation als Grundlage eines schönen Spieles. Unsere modernen Virtuosen leben viel zu viel unausgesetzt von und mit dem Publikum; nothwendige frische Belebung der Kunst wie selbst der technischen Virtuosität kann aber unbedingt nur in der Zurückgezogenheit, sofern diese allseitig, verständig und bewusst als Bildungsmittel benutzt wird, gewonnen werden. Und kein Künstler, auch der grösste nicht (und wir stellen *Ernst* sehr hoch), kann, will er nicht entschiedene nachtheilige Wirkung nur zu bald spüren, jener Forderung einer zeitweiligen, ernsten

Digitized by Google

Studien gewidmeten Zurückgezogenheit sich entschlagen. Jetzt gerade scheint ein recht günstiger Zeitpunkt dazu, denn das sogenannte Virtuosenwesen hat sich etwas überlebt. Möchten die Tüchtigen diese Wahrnehmung recht fruchtbringend benutzen! —

Wir wenden uns nun sogleich zu dem von Herrn *Charles Mayer* am 25. November veranstalteten grossen Concert, das uns äusserlich wieder einen bedauerlichen Beweis für unsere früher aufgestellte Behauptung lieferte. Die Concertgeber finden in dieser Saison bei uns keinen goldenen Boden. Eröffnet ward dasselbe mit der von unserer braven Kapelle unter *Reissiger's* Leitung ausgezeichnet vorgetragenen Lodoiska-Ouverture von *Cherubini*, und als Beigabe (zur Hauptsache wenden wir uns diesmal der Abwechselung halber zuletzt) trug Kammermusikus *Kotte* ein Adagio für Klarinette mit Orchester von *C. M. v. Weber*, Kammermusikus *Fr. Kummer* ein Larghetto von Mozart für Violoncell (ebenfalls mit Orchester) vor; eines besondern Lobes bedürfen beide Künstler nicht. Es genügt zweifelsohne, wenn wir berichten, dass ihre Leistungen auf dem Niveau standen, auf dem wir sie zu finden gewöhnt sind. Fräul. *Thiele* sang Mozart's Arie aus Figaro (Dove sono) mit Innigkeit und gefühlvollem Vortrage; wer ihr aber die geschmacklosen Fioriturenzusätze bei der Wiederkehr des Thema angegeben, mag es bei Mozart und der Kunst verantworten. Dass doch die moderuen Sängerinnen und Sänger diese, jedes unverderbene Kunstgefühl, jeden unverdorbenen Geschmack empörenden Verbesserungen in eitler Selbstgefälligkeit nicht lassen können! Verbrämt eure hohlen welschen Maestri auf ini, itti und wie sie sonst auslaufen, in dieser Weise, so viel ihr wollt. Die vertragen's, rechnen auch sogar darauf. Aber den Mozart wenigstens lasst uns ungeschoren; den könnt ihr nicht verbessern, und — 's thut auch gar nicht Noth! — Endlich sang Herr *Mitterwurzer* noch zwei Lieder, deren erstes (das bekannte *Heine*'sche: „Schöne Wiege meiner Leiden") eine so ungeschickte, unglückliche, stümperhafte Composition war, das wir wirklich die Wahl des Sängers gänzlich unbegreiflich finden.

Um nach diesen Präliminarien endlich auf den Concertgeber selbst zu kommen, so spielte derselbe ein grosses Pianoforte-Concert seiner Composition mit Orchester (neu), das wir zunächst als eine formell sehr tüchtige, wirkungsvoll behandelte und sehr sauber, mit tüchtiger Orchesterkenntniss instrumentirte Composition zu bezeichnen haben. Freilich, die bedeutenden Erwartungen, welche der einleitende grossartige Tuttisatz erregt, werden nicht vollständig erfüllt. Denn das Concert selbst ist wie in der formellen Anlage, so in der Behandlung des Piano in potenzirt *Hummel*'scher oder *Field*'scher Weise gehalten, in die dann hier und da *Chopin* und *Henselt* sehr geschickt verschmolzen erscheinen (wir wollen zum Ueberfluss ausdrücklich bemerken, dass wir nicht etwa von Reminiscenzen reden, sondern vom Stil). Ist die Bravour darin auch eine höchst bedeutende, die Composition für ihren nächsten Zweck also eine dankbare und wohlgeeignete, müssen wir die Sicherheit der Technik, die Ausdauer und den glatten, vor keiner Schwierigkeit erbebenden Vortrag des Künstlers mit vollster Anerkennung hervorheben und den sehr reich ihm geschenkten Beifall wohlverdient nennen: so fehlt doch der Composition wie dem Spiele jener zündende, geniale Funke, ja selbst jene Tiefe des Gefühls, welche unwiderstehlich anzieht. Es ist eine Kälte, eine marmorne Ruhe über dem Ganzen ausgebreitet, die ungeachtet einzelner, eingreifend angelegter Orchestereffecte es zu keiner Begeisterung kommen lässt, man müsste sich denn für die reine (und allerdings bewundernswerthe) Technik begeistern können. Das vermögen wir nicht. — Selbst der Ton des Künstlers erschien uns heute in den weiteren Räumen nicht so vollkräftig, so markig, als in der früher besprochenen Soirée, auch wenn wir gebührend in Anschlag bringen, dass unsere Kapelle zwar ausserordentlich exact und präcis, aber nicht selten etwas zu stark accompagnirte.—Noch trug der Künstler Adagio und Finale aus seinem Symphonie-Concert vor, über das wir nur das eben ausgesprochene Urtheil wiederholen müssten. Weshalb er der Composition jenen Titel gegeben, ist uns nicht recht klar geworden, wenn auch das Orchester etwas mehr berücksichtigt erschien. Den Schluss des Concerts machte er mit Wiederholung des neulich schon gehörten Air italien und der Trilleretude.

(Wird fortgesetzt.)

Paris. Jüngere Componisten und Virtuosen. Die rein äusserliche Richtung, die der musikalische Geschmack seit längerer Zeit genommen hat, ist der Anerkennung grösserer musikalischer Compositionen sehr ungünstig. Selbst *Beethoven's* Meisterwerke würden in Paris keine so ungetheilte Anerkennung finden, wenn die grosse Concertgesellschaft sie nicht in so unübertrefflicher Weise ausführte. Die hiesigen Opern-Repertoire beweisen am Besten, wie sehr sich das Publikum an das Kleine und Leichtfassliche gewöhnt hat, und so verspürt man denn hier auch das Bedürfniss grösserer neuer Kunstwerke weit weniger als in Deutschland. Hieraus erklärt sich theilweise, wie so Paris das gelobte Land des Virtuosenthumes geworden ist, seine Jünger haben zum Verderben des Geschmackes bestens beigetragen und ernten reichlich auf dem selbstangebauten Boden. Aus allen Theilen der Welt kommen Virtuosen hieher, um sich das Zeugniss von ihrem Talente, das sie doch täglich mit ihren Fingern ablegen können, vom Pariser Concert-Publikum unterschreiben zu lassen. Wenn nun auch die grössere Masse hier ebensowenig als irgendwo im Stande ist, ein wahres Talent, das unbekannt im allgemeinen Schwalle erscheint, von dem rein mechanischen Spieler zu unterscheiden, so ist ihr Urtheil über mechanische Fertigkeit doch jedenfalls mehr ausgebildet als irgendwo, was aus der beständigen Uebung die sie unwillkürlich macht, leicht erklärlich ist.

Wir wissen, wie sehr eine Richtung wie die eben angedeutete die sogenannten petits faiseurs begünstigt. Die Kurz-Waaren-Verkäufer machen auf dem Musikalien-Markte den Grosshändlern ernstlich Concurrenz. Ich achte die Blätter, denen ich diese Mittheilungen zukommen lasse, viel zu hoch, als dass ich ihre Spalten mit

Digitized by Google

einer Kritik all' der unbedeutenden und mittelmässigen Erscheinungen füllen sollte, die hier alljährlich auftauchen und wieder verschwinden. Möge es mir dagegen erlaubt sein, die besseren und zum Theil bereits anerkannten hier flüchtig zu verzeichnen.

Mit Claviercompositionen hat sich seit mehreren Jahren vor Allen *Stephen Heller* ausgezeichnet. Er hat das unbestrittene Verdienst, einem grossen Theile des Publikums über die Nichtigkeit der früher hier gepriesenen Clavier-Werke einer gewissen Schule zuerst die Augen geöffnet zu haben. Dass dies nur durch das Produciren origineller, von wahrem Kunstsinne zeugenden Arbeiten möglich war, leuchtet ein. *Heller* verarbeitet mehr oder weniger poetische Gedanken; sinnloses Mechanisiren ist ihm durchaus fremd. Auch kann man zu einer Zeit wo die Prätentionen unserer Künstler die natürlichen Standpunkte zu verwirren suchen, an ihm nicht genug loben, dass er nur in einem bestimmten, seinem Talente durchaus angemessenen Kreise arbeitet. Es ist einem Meister im Malen von Stillleben, wenn er sich nicht gerade einer ausserordentlichen Vielseitigkeit seines Talentes bewusst war, nie eingefallen, historische Bilder zu schaffen; während wir in der Musik täglich erleben müssen, wie zum Theil ganz unzulässige, zum Theil für einen bestimmten Genre begabte Individuen sich an die höchsten Probleme der Kunst wagen. Es fehlt uns diesmal an Raum, *Heller's* Werke ausführlich zu besprechen, wozu wir später wohl noch Gelegenheit haben werden. Abgesehen von ihrem innern Werthe, finden Claviervirtuosen sie für den Vortrag äusserst interessant, und da sie auf diese Weise auch den Anforderungen des mit der Entwickelung des Mechanismus Fortgeschrittenen entsprechen, so erklärt sich der Erfolg, mit welchem sie in der gebildeteren musikalischen Welt die Runde machen. *Heller* spielt selbst vortrefflich Clavier und ist ein würdiger Dollmetscher seiner Werke; doch müssen wir, was Vollendung im Vortrage derselben anbelangt, hier einen noch würdigeren nennen, einen Künstler, der im strengsten Sinne des Wortes Virtuos genannt zu werden verdient.

Wir meinen den auch in Deutschland rühmlichst bekannten *Charles Hallé*, dessen Name einen viel gewichtigeren Accent hat als den, welchen er, um sich von den Franzosen nicht *All* nennen zu lassen, über den Schlussbuchstaben setzen musste. Deutlicher, graziöser und geschmackvoller spielt kaum einer von den Meistern das Clavier. *Hallé* ist seinem Freunde *Heller* in sofern ähnlich, als er sein Wirken wie er in einen bestimmten Kreis gebannt hat; er buhlt nicht durch seichte Compositionen um die Gunst des Publikums, sondern wo man ihn auch hört, trägt er würdige und ernste Werke vor. Wenn dies allein bereits ein Beweis von gutem Geschmacke und reinem Cultus der Kunst ist, so legt seine Auffassung der schwierigsten und verwickeltsten Werke ein noch viel glänzenderes Zeugniss seiner musikalisch-ästhetischen Bildung ab. Jeder Virtuose, der eine tiefe Conception im Sinne des Meisters wiederzugeben vermag, ist dem Literaturhistoriker zu vergleichen, der ein Kunstwerk durch den Gedanken frei wiedergebährt. Freilich ist hier ebensoviel dem Gefühle als dort der abstrakten Erkenntniss überlassen; aber zur Ausführung beider Probleme gehört ebensoviel natürlicher Beruf als tiefes und dauerndes Studium. *Hallé* spielte neulich in einer von dem Musikverleger Herrn *Brandus* veranstalteten Soirée, die schon wegen des Zusammenflusses des Ausgezeichnetsten, was die Pariser musikalische Welt aufzuweisen hat, wahrhaft interessant war. Soiréen der Art würden einem Fürsten viel Geld kosten und überdies keinen so bestimmt ausgeprägten Charakter haben, da sich selbst eine so grosse Masse von Künstlern unter der noch grösseren von allerlei Herrschaften verlieren würde. Man sah an diesem Abende *Chopin*, *Berlioz*, *Halévy*, *Alkan*, *Panofka*, *Heller*, *Hallé*, *David*, *Wolff*, *Seligmann* u. s. w. und hörte des Interessanten so viel, dass ich mir nicht versagen kann, etwas darüber mitzutheilen.

Nach *Hallé*, der *Chopin*'sche und *Heller*'sche Sachen gespielt hatte, trug *Alkan* einige von seinen eigenen Compositionen vor, unter anderen auch einen Marche funèbre und Marche triomphale. Erstere ist von tiefem Effect, namentlich beschliesst sie ein kunstreich gearbeitetes Glockengeläute mit wirksamer Feierlichkeit. Ein poetisches Gemüth ist auch in *Alkan's* Compositionen nicht zu verkennen; doch scheint er sich oft im Phantastischen zu gefallen und muss uns daher zu Gute halten, wenn wir seine Arbeiten nach einmaligem Hören nicht immer gleich klar aufzufassen vermögen. Dies passirte uns bei dem Marche triomphale, der einen minder entschiedenen Eindruck hinterliess als der erste, dessen Gegensatz er wahrscheinlich bilden soll.!

Ein Virtuose, dessen Name mir entfallen ist, spielte auch an diesem Abende auf einem von ihm neu erfundenen Instrumente, das er *Baryton* genannt hat. So viel ich zu unterscheiden vermochte, ist das fragliche Instrument nur ein verkleinertes Cello mit einem sehr unangenehmen grinsenden Tone. Da auch die Composition die er spielte weniger gewählt war als das Publikum, so war die Wirkung die er hervorbrachte, seiner neuen Erfindung eben nicht besonders günstig. Die freundliche Stimmung, die über der ganzen Gesellschaft verbreitet war, bewies, dass die Künstler, durch welche sie gebildet wurde, sich an der Schwelle des neuen Hauses, das ihre Werke in die Oeffentlichkeit führte, besonders behaglich fühlten. Her *Brandus* wählt das Publikum, das er der musikalischen Welt vorführt, mit viel zu viel Kunstsinn und praktischer Kenntniss, als dass es ihm hier und im Auslande an Anerkennung fehlen sollte. Auch die musikalische Zeitung ist jetzt unter der Leitung seines Associés *Déchamp d'Hanneucourt* ernster und würdiger als früher.

Zu den tüchtigsten Klavierspielern und Klavier-Componisten, die im Augenblicke in Paris leben, gehört unstreitig *Schulhoff*. Die glänzenden Eigenschaften seines Spiels, sein frisches, sowohl im ernsten wie im heiteren Genre ergibiges Talent für Composition haben ihm bereits vielfache und wohlverdiente Anerkennung erworben. *Schulhoff* stammt von gutem musikalischen Boden und ist ganz geeignet, das günstige Vorurtheil für Böhmen aufrecht zu erhalten. Sein Spiel ist kernig und rein, und wie er selbst frei von allem Charlatanismus;

Digitized by Google

er lebt und webt in den tiefsten Werken *Beethovens* und *Mendelssohns* und spielt das Schwierigste und Zarteste mit tadelloser Reinheit. Wenn er in Ensemble-Stücken mitwirkt, kommt ihm seine tiefe musikalische Bildung trefflich zu Statten, und in dieser Beziehung könnten sich ihn Virtuosen von Ruf, deren Unfähigkeit, in Trio's und Quartetten zu spielen, man oft beim Vortrage glänzender Soli nicht merkt, zum Muster nehmen. Das höhere Verdienst dieses noch so jungen und hoffnungsvollen Künstlers besteht aber unstreitig in seinen Klavier-Compositionen, von denen ich nur die Sonaten und kleineren Stücke, wie die Berceuse, Barcarole und die so charakteristischen National-Tänze nennen will. Was uns in neuester Zeit von *Schulhoff* bekannt wurde, ist lebendig und originell und zeugt von kernigem und gebildetem Talente, von dem noch das Schönste zu erwarten steht.

Unter den Violin-Virtuosen ist hier in neuester Zeit ein seltenes Phänomen aufgetaucht. *Henri Wieniawski* kam als Knabe von 8 Jahren von Warschau hierher und wurde der Erziehung seines talentvollen Onkels *Wolff* anvertraut. Dieser schickte den Knaben in die Violin-Schule des Conservatoire. Vor ungefähr 3 Wochen reiste seine 3 Jahre von ihm getrennte Mutter hierher und wurde, als sie kaum die Diligence verlassen hatte, eingeladen, dem Concurs im Conservatoire, an dem auch ihr 11jähriger Sohn Theil nahm, beizuwohnen. Die glückliche Mutter kam gerade noch zu rechter Zeit, um ihrem Kinde (das Wort kann hier in strengem Sinne angewendet werden) den *ersten Preis* ertheilen zu sehen. Man kennt in Deutschland die Leistungen der Violin-Schule des Pariser Conservatoires und braucht daher meiner Lobsprüche nicht, um sich von den Fähigkeiten dieses Knaben eine Vorstellung zu machen. Ein Concert von *Rhode*, das er vortrug, habe ich nie schöner spielen hören.

Feuilleton.

Der Bundesbeschluss über den Schutz dramatischer und musikalischer Werke gegen unbefugte Aufführungen, vom 22. April 1841, setzt bekanntlich diesen Schutz auf zehn Jahre von der ersten Aufführung fest. Das sächsische Gesetz vom 27. Juli 1846 dehnt ihn dagegen auf Lebenszeit des Verfassers und noch zehn Jahre nach seinem Tode aus. (Vergl. Allgem. Musikal. Zeitg. vom J. 1846, No. 30.) Derselbe Schutz soll auch den nichtsächsischen, jedoch zu den deutschen Bundesstaaten gehörigen Verfassern zukommen, in der Voraussetzung, dass anderwärts den sächsischen Komponisten u. s. w. derselbe Vortheil zu Theil werde. Diese Voraussetzung hat sich nun zuerst in Hessen-Homburg bewährt: eine dortige Verordnung vom 6. Januar d. J. ordnet diese Erweiterung der Schutzfrist zu Gunsten sächsischer Schriftsteller und Komponisten an.

List hat Ungarn und Siebenbürgen concertirend durchzogen; in Hermanstadt wurde er ausgepfiffen, anderwärts vergöttert.

Der französ. Minister des Innern hat dem Direktor der grossen Oper zu Paris, Herrn *Léon Pillet*, gekündigt, so dass dieser nach Verlauf von 18 Monaten (vom Neujahr an) abgeht. Sein Nachfolger ist *Duponchel*, der bereits früher Operndirektor war. *Pillet* war früher Journalist und einer von den Unterzeichnern der Protestation gegen die berüchtigten Ordonnanzen vom Juli 1830. Später wurde er Maitre des requêtes und Ritter der Ehrenlegion; *Thiers* übertrug ihm die Leitung der grossen Oper.

Am 29. Dezember hatten die Wiener Verehrer *Meyerbeer*'s (der sich jetzt bekanntlich in Wien aufhält, um sein Feldlager in Schlesien einzustudiren) ihm ein glänzendes Fest veranstaltet, wobei auch Gesang und Instrumentenspiel sich thätig erwies. Dem Meister wurde ein schönes, in Sammet gebundenes und mit Gold reich verziertes Album überreicht, in welches jeder Anwesende irgend Etwas, ein Gedicht, eine Zeichnung, eine Komposition u. s. w. eintrug. Dieselbe Gesellschaft wird auf *Meyerbeer* eine Medaille prägen lassen.

Der in öffentlichen Blättern bereits mit Auszeichnung erwähnte Flöten-Virtuos Professor *Küttel* aus Dresden hat in einem zu Rostock gegebenen Concerte stürmischen Beifall gefunden.

Der Kapellmeister am Stadttheater zu Amsterdam, *A. Berlin*, hat für seine dem König Otto von Griechenland zugesendeten neuesten Compositionen die goldene Medaille „des mérites artistiques" nebst einem eigenhändigen sehr huldvollen Schreiben des Monarchen erhalten.

Ignaz Tedesco, der gegenwärtig in Prag weilt, reist in kurzer Zeit über Breslau, Leipzig, Berlin und Warschau nach Moskau und Petersburg. —

Musikdirektor *Esser* zu Mainz hat einen Ruf nach Wien als Kapellmeister am Kärnthnerthortheater angenommen. Mit dem 1. Juli d. J. tritt er die Stelle an.

Der von *L. Wolff* herausgegebene „Almanach für Freunde der Schauspielkunst" enthält ein Verzeichniss von sämmtlichen auf den Berliner königlichen Theatern vom 1. Januar 1802 bis 26. Mai 1821 (wo das neue Schauspielhaus eröffnet wurde) gegebenen neuen Stücken mit der Angabe ihrer Wiederholungen. An Opern sind in dieser Zeit überhaupt 250 neue aufgeführt worden. Am Häufigsten unter allen, nämlich 256 Mal, wurde *Mozart's* Don Juan gegeben; demnächst die Zauberflöte: 139 Mal. — Uebrigens sind im verflossenen Jahre 1846 in Berlin drei neue Opern aufgeführt worden, nämlich: Die beiden Prinzen von *Esser*, Wilhelm von Oranien von *Eckert*, die Musketiere der Königin von *Halévy*. Vier wurden neu einstudirt. — Die Pariser Bühnen dagegen haben im Jahre 1846 zwölf neue Opern gebracht, von denen aber glücklicher Weise nur eine einzige, *Halévy's* Musketiere, bleibenden Beifall fand.

Statistisches über Musikinstrumentenfabrikation im Königreiche Sachsen. An Saiten- und Blasinstrumenten (Neukirchen, Klingenthal etc.) erzeugen ungefähr 2500 Arbeiter jährlich für 300,000 Thlr. Waaren, und zwar: für 120,000 Thlr. Blasinstrumente, für 75,000 Thlr. Saiteninstrumente, für 75,000 Thlr. Saiten, für 30,000 Thlr. Bestandtheile verschiedener Instrumente. $\frac{3}{4}$ davon ist Arbeitslohn; überhaupt werden 7500 Menschen dadurch ernährt. — Tasteninstrumente werden hauptsächlich in Leipzig und Dresden verfertigt, in Sachsen überhaupt jährlich mindestens 1600 Flügel und tafelförmige Instrumente zu einem Gesammtbetrage von 240,000 Thlr.; 350 Gehilfen verdienen dabei 100,000 Thlr. Arbeitslohn. Ueber 1000 Menschen ernährt dieser Industriezweig. Die letzteren Angaben scheinen etwas übertrieben zu sein.

Das Journal français de Berlin enthält eine reizende Chansonette (Manuskript): Aimez!, Musik von *Meyerbeer*.

Zum Besten der Pariser Association des artistes-musiciens gab die philharmonische Gesellschaft zu Versailles mit Unterstützung vieler Auswärtigen ein grosses Concert. Programm: *Haydns* Schöpfung, erster Theil; Ouverture zu Oberon; Arie aus Guido und Ginevra von *Halévy*; Violinsolo von *Alard*; Chöre aus *Händels* Judas Makkabäus.

Digitized by Google

Die „Méthode raisonnée du mécanisme de la main“ von *F. d'Urclé* ist von den Professoren des Pariser Conservatoriums geprüft und höchst nützlich befunden worden. Der aus den Herren *Auber*, *Monnais*, *Habeneck*, *Halévy*, *Adam*, *Batton*, *Meifred* und *Beauchesne* bestehende Comité hat sich darüber rühmend und empfehlend ausgesprochen. Das Prinzip des Herrn *d'Urclé* ist vorzugsweise, dem vierten Finger die grösste Uebung und Kraft zu verschaffen und dadurch die Unabhängigkeit und Geschicklichkeit der übrigen Finger zu vermitteln. Er hat dazu einen Apparat ersonnen, der nach dem Ausdrucke des Comité geistreich ist und „ne peut que produire des résultats utiles.“

Der Harfenspieler *Felix Godefroi* in Paris wird in gewissen Berichten in den Himmel erhoben und über *Parish-Alvars* gesetzt. Er soll z. B. drei Melodieen spielen, die er vollkommen aus einander hält, so dass jede ihren eigenthümlichen Charakter bewahrt. Wenn es nur nicht ein Puff ist, wie das viertönige Blasen des Hornisten *Vivier!*

Im März oder April d. J. wird die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in Holland ein grosses Musikfest zu Middelburg veranstalten; vorläufig sind zur Aufführung dabei bestimmt eine *Beethoven*'sche Symphonie und *Friedrich Schneider's* Weltgericht.

Pariser Tantièmen. Der Antheil, der von jeder Aufführung dem Schriftsteller oder Componisten zukommt, wird von zwei Specialagenten erhoben, die in Paris zwei Prozent, in den Provinzen 15 Prozent bekommen. Die Tantième bleibt der Familie des Schriftstellers oder Componisten noch zwanzig Jahre nach seinem Tode; auch darf er eine gewisse Zahl Billets zu jeder Aufführung seines Stückes verkaufen. — Was die Höhe der Tantième betrifft, so beträgt dieselbe bei der grossen Oper für jede der ersten 40 Darstellungen 500 Franken, für jede spätere 200 Fr.; bei der komischen Oper 1/6 bis 1/8 der Einnahme; beim Théâtre français für 4- und 5aktige Stücke 1/12, für 3aktige 1/18, für 1- und 2aktige 1/20 der Bruttoeinnahme. Die übrigen Theater geben 12, 10 Prozent; andere von 40 bis 5 Fr. für jede Aufführung.

Die Pariser musikal. Journale überbieten sich, um Abonnenten anzulocken. Wer auf die Critique musicale abonnirt (24 Franken jährlich), erhält unentgeltlich die Klavierauszüge von Donna del lago und Zemire und Azor, sowie fünf schöne Album für Gesang und Pianoforte. Der Monde musicale, der 22 Franken jährlich kostet, gibt seinen Abonnenten noch fünf Album der ersten Componisten, lauter neue Compositionen, und einen musikal. Kalender für das Jahr 1847 gratis mit in den Kauf. Es geschieht dort Vieles — umsonst!

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Das Conservatorium bezweckt die höhere und eine möglichst allgemeine und gründliche Ausbildung in der Musik; es erstreckt sich daher der Unterricht theoretisch und practisch über alle Zweige der Musik als Kunst- und Wissenschaft, und er wird ertheilt durch:

Herrn General-Musikdirector und Capellmeister Dr. **Felix Mendelssohn Bartholdy** (Composition und Solospiel.)
Herrn Musikdirector und Cantor an der Thomasschule **Moritz Hauptmann** (Harmonielehre, doppelter Contrapunkt, Fuge).
Herrn Musikdirector **Niels W. Gade** (Anleitung und Uebung im Instrumentiren, Durchsicht von Compositionen).
Herrn Musikdirector **Ernst Fr. Richter** (Harmonielehre).
Herrn Professor **Ign. Moscheles** (Oberleitung der Pianofortestudien, Ausbildung im Vortrage und in der Pianoforte-Composition).
Herrn **Louis Plaidy**
Herrn **Ernst Ferd. Wenzel** } (Pianofortespiel).
Herrn Organist **Carl Ferd. Becker** (Orgelspiel, Uebung im Partiturspiel).
Herrn Concertmeister **Ferd. David** (Oberleitung des Violinspiels, Uebung im Orchesterspiel und Dirigiren).
Herrn **Mor. Klengel**
Herrn **Rud. Sachse** } (Violinspiel).
Herrn **Ferd. Böhme** (Solo- und Chorgesang).
Herrn **Franz Brendel** (Vorlesungen über musikalische Gegenstände).
Herrn Dr. **Wilhelm Neumann** (italienische Sprache, für die, welche sich dem Sologesange widmen).

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler Courant, in vierteljährigen Terminen pränumerando zahlbar; 3 Thaler zur Bibliothek ein für allemal bei der Aufnahme; und jährlich 1 Thaler pränumerando für den Institutsdiener. Für Inländer (Sachsen) bestehen 6 königl. Freistellen, welche jedoch für jetzt bereits besetzt sind.

Zur Aufnahme sind Talent und wenigstens eine die musikalischen Anfangsgründe überschreitende Ausbildung erforderlich.

Am 9. April d. J. findet eine Aufnahme-Prüfung statt. Anmeldungen hierzu sind in frankirten Briefen, oder spätestens am Tage vor der Prüfung persönlich bei dem Directorium zu bewirken.

Der ausführliche Prospectus über die innere Einrichtung des Instituts wird von dem Directorium, der Buchhandlung **Joh. Ambr. Barth** und den Musikalienhandlungen **Breitkopf & Härtel** und **Fr. Kistner** zu Leipzig unentgeltlich ausgegeben und kann durch alle Buch- und Kunsthandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im Februar 1847.

Das Directorium des Conservatoriums der Musik.

In der königl. Sächs. Hof-Musikalien-Handlung von **C. F. Meser** in Dresden ist so eben mit Eigenthumsrecht erschienen:

Souvenir de l'Elbe.
1er Divertissement
pour le Pianoforte
par
Charles Mayer.
Op. 95. Preis 1 Thlr.

Die neue Ausgabe des **Fischerschen Choralbuches** mit Anhang, zwei Theile, ist von jetzt ab nur zu 6 Thlr. durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen zu beziehen.

Der Verleger **G. W. Körner** in Erfurt.

Ein ächter Stradivarius (Violon royal), früher im Besitz des polnischen Fürsten *Oginski*, ist für den festen Preis von Ein Tausend Thaler zu verkaufen und bei dem königl. sächs. Concertmeister *Morgenroth* zu Dresden, Ostra-Allee Nr. 11, Vormittags bis 10 und Nachmittags bis 4 Uhr in Augenschein zu nehmen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Februar. **Nr. 5.** 1847.

Inhalt: Ideal. — Wieprecht contra Sax. — Cherubini und Mehul. — Friedrich v. Flotow. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Dresden. Aus Cagliari. Aus Amsterdam. Aus Florenz. Aus Livorno. — *Recension.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ideal.

Man hört oft sagen: dem Ideal könne der Künstler sich nur annähern, es erreichen niemals.

In diesem Satze liegt ein schädliches Element verborgen, welches junge Künstler leicht auf Abwege führen kann.

Was heisst Ideal?

Die höchste denkbare Vollkommenheit eines Gegenstandes, in der Kunst also des Kunstwerkes.

Wer sucht diese Vollkommenheit?

Erstens der producirende Künstler.

Woraus schöpft dieser die Entscheidung, ob die Vollkommenheit in seinem Werke erreicht worden oder nicht?

Aus seiner gewonnenen oder nicht gewonnenen Befriedigung.

Sollte demnach obiger Satz wahr sein, so dürfte nie ein Künstler vollständige Befriedigung über sein geschaffenes Werk empfunden haben, oder empfinden können.

Ist wohl *Beethoven* an seiner Adur-Symphonie z. B. etwas zu wünschen übrig geblieben? Sollte er bei ihr nicht volle Befriedigung empfunden haben? Wenn aber, so hätte er wenigstens diesmal *sein* Ideal von der Symphonie erreicht.

Zweitens entscheidet über erreichtes oder nicht erreichtes Ideal der Geniessende. Und ist nur einer unter Unzähligen einmal vollkommen befriedigt worden, so hat *dieser* ein erreichtes Kunstideal wirklich geschaut. Es wird wohl Manchen geben, der bei Anhörung der Adur-Symphonie vollkommene Befriedigung gefunden und also ein erreichtes Ideal der Symphonie gehört hat.

Aber es ist die Frage, ob das der Sinn obigen Satzes sei. Denn in diesem Sinne gibt es viele, sehr relative Ideale, nach den verschiedenen Zeiten und Individuen. Das Ideal eines Musikwerkes vor hundert Jahren war ein anderes als das unserer Zeit, und das eines Italieners unserer Zeit ist wieder ein anderes als das eines jetzigen Deutschen.

Ist obiger Satz vielleicht absolut gemeint?

Was wäre ein absolutes Kunstideal?

Ein für alle Zeiten und alle Völker geltendes Muster der höchsten Vollkommenheit des respekt. Kunstwerkes, z. B. der vollkommensten Symphonie?

Heisst das nun weiter: die Idee, oder das Ideal, oder das vollkommenste Muster steht klar vor dem Geistesauge der Kunstwelt, aber *niemals* kommt ihr die Kraft, sie eben so vollkommen auszuprägen?

Oder heisst es: das Ideal existirt, aber es enthüllt sich dem Künstler zu keiner Zeit in voller Klarheit; es erscheint stets in mystischem Dunkel und *darum* ist es auch niemals vollkommen auszuprägen?

Oder heisst es ferner: das Ideal enthüllt sich *nach und nach* den vorschreitenden Künstlern *mehr und mehr*, aber *immer* bleiben sie etwas dahinter zurück mit ihrer Ausprägungskraft? So hat diese Zeit z. B. das von einer früheren nicht erreichte Ideal sogar überholt, aber sie selbst steht wieder vor einem höheren, das auch sie nicht vollkommen darstellen kann. Kurz, in dem Maasse als man ihm zuschreitet, weicht es zurück, und so geht es fort bis — wie weit? bis in alle Ewigkeit?

Hier sind wir an dem Punkte angelangt, der uns einige praktisch fördernde Gedanken zuführen kann.

Die Geschichte der Malerei, Plastik u. s. w. lehrt uns, dass diese Künste schon bis in unsre Zeit herauf ununterbrochen nicht vorwärts gegangen, dass sie einen Punkt der Vollkommenheit erstiegen, von da aber wieder rückwärts gegangen sind. Um nur ein Beispiel anzuführen aus der Sculptur: der Apollo von Belvedere ist niemals überboten worden. Und noch hat sich Niemand herausgenommen, diesem Kunstwerke die vollkommenst ausgeprägte Idee, das Ideal, das vollkommenste Muster göttlicher Mannesschönheit abzusprechen. Wir dürfen also annehmen, dass es einen ewigen Fortschritt irgend einer Kunst zu immer höherer Vollkommenheit nicht gebe, dass vielmehr jeder ein Punkt angewiesen, ein: Bis hieher und nicht weiter!

Fassen wir diese Erfahrungswahrheit in's Auge, so können wir sagen:

Es gibt ein Ideal, das sich der Künstlerwelt aus gänzlichem Dunkel nach und nach mehr und mehr enthüllt, je mehr sie ihm nachstrebt. Lange Zeit flieht es, aber es wird heller im Fliehen. Endlich kann es nicht weiter; es muss still halten, sich in vollem Glanze enthüllen, und nun rücken die bevorzugtesten Geister heran, erreichen und konterfeien es ab.

Wer aber sagt uns, *wenn* es erreicht ist?

Wenn höhere Productionen von allen höchsten nachkommenden Genien einer Kunst zusammengenommen, nicht mehr erzielt zu werden vermögen. Es ist nicht anzunehmen, dass die Natur dieser Zeit viele Genie's, einer anderen gar keines schenke. Sondern man darf mit

Digitized by Google

mehr Wahrscheinlichkeit denken, dass die Grenze der Erreichbarkeit menschlicher Kunstvollkommenheit zu einem Zeitpunkte erreicht sei.

Nun findet wohl die Kunstbildungskraft ihre Grenze, nicht aber die Kunstüberbietungslust. Der Künstler möchte immer weiter, es genügt ihm nicht, das Vorhandene zu erreichen, er möchte es übertreffen. So lange die Kunst ihren Gipfel noch nicht erstiegen, ist dieser Trieb heilsam, weil fördernd zum Vollkommenern. Ist er aber erreicht, so schlägt derselbe Trieb in's Schädliche um. Denn kann der Kunsttrieb das Schöne nicht mehr innerhalb des Kreises der ewigen und unveränderlichen Kunstgesetze überbieten, so versucht er es gern durch Ueberschreiten dieser Grenzen, er sucht ein noch höheres Ideal über diese hinaus, wo es gar keines mehr gibt, und damit ist der erste Schritt zum Rückgang einer Kunst gethan. Das vollkommen geschaute und vollkommen erreichte Ideal verdüstert sich nach und nach wieder, wie es sich früher nach und nach enthüllt hatte.

Diese Erfahrungen mögen den Kunstjünger warnen, ein unendlich in's Vollkommenere fortschreitendes Ideal anzunehmen, wo denn freilich jede Neuerung in der Kunst auch als eine Vervollkommnung derselben dargestellt und vertheidigt werden könnte. Die Natur, von der wir so viel lernen könnten, wenn wir die in ihren Bildungen liegenden Schaffensmaximen deutlich zu ergründen suchten, schafft ihre schönsten und vollkommensten Werke von Ewigkeit her *immer nach denselben und begrenzten Gesetzen*. Sie hat z. B. zu allen Zeiten schöne Menschen geschaffen, aber sie ist niemals über ihre dabei festgestellten Gesetze hinausgegangen. Niemals hat sie z. B. die Menschenschönheit im Uebermaass sondern im Ebenmaass, niemals im Missverhältniss der Theile sondern im richtigen Verhältniss gesucht. Sie hat den Menschen nicht *noch* schöner zu machen versucht durch Vergrössern der Nase, durch Verkleinern des einen Armes u. s. w. Im Gegentheil, stellt sie einmal eine Abnormität in der Menschenbildung auf, so ist es ein misslungenes Werk, eine Missgeburt.

Manche Kunstmissgeburt kommt dadurch in die Welt, dass ihr Schöpfer das erreichte Ideal, wie es sich durch die besten Geister offenbart hat, noch durch ein über dieses hinausgehendes überbieten will.

Wieprecht contra Sax.

Auf das in dem vorigen Jahrgange unserer Zeitung Bl. 37 u. f. erschienene offene Sendschreiben des Instrumentenmachers *Sax* zu Paris an Herrn Musikdirektor *Wieprecht* zu Berlin hat Letzterer in Nr. 42 und 43 des dritten Jahrgangs der Berliner musikal. Zeitung eine Erwiderung abdrucken lassen, und sie uns mit der Bitte des Wiederabdruckes zugesendet. Die Redaction jener Zeitung erwartet und *fordert* das in einem Vorwort. Wenn wir aber diese Forderung anerkennen wollten, könnten wir leicht in den Fall kommen, unsern Lesern mehr über diese Angelegenheit vorzuführen zu müssen, als ihnen lieb sein möchte. Denn in genanntem Vorworte steht: „Es wird wahrscheinlich noch lange dauern, ehe dieser Streit aufhören wird ein Streit zu sein".

Was die Billigkeit verlangen kann, und wir gern thun, ist, dass wir unsere Leser auf jenen Aufsatz hinweisen, und für Diejenigen, welche nicht Zeit oder Gelegenheit haben, ihn kennen zu lernen, einige Sätze herausziehen, welche Herr *Wieprecht* aufstellt und vertheidigt.

„An Ihren (*Sax*) Instrumenten, die sie von nun an usurpatorisch Saxhörner nennen, ist *nichts*, ja, *durchaus nichts* neu. Jede Schraube, jeder Knopf, jeder Einschnitt am Ventil, ebenso die Verlängerungen (Ventilbogen) sind an Ihren Instrumenten ganz so, wie bei den unsrigen. Vermöchten Sie nur im Entferntesten einen tieferen Blick in das Innere der Mechanik unserer Ventilmaschinen zu thun, so hätten Sie einen früher von mir gemachten Fehler an meinen Stoss-Büchsenventilen (deren Sie sich bei Ihren chromatischen Blechinstrumenten bedienen und dessen Abhilfe in der flachen Hand liegt) unfehlbar entdeckt. Bei uns ist dieser Fehler schon längst beseitigt worden."

Und weiter:

„*Die Ehre der Erfindung chromatischer Blechinstrumente gebührt, vor aller Welt erkläre ich es, zweien deutschen Künstlern, Stölzel und Blühmel, und nicht Ihnen, mein lieber Herr Sax!*"

Hiermit betrachten wir die Akten in unserer Zeitung für geschlossen. D. R.

Cherubini und Mehul.

In der sehr selten gewordenen Pariser Partitur der Medea steht eine Dedication *Cherubini's* an seinen Zeitgenossen *Mehul*, die als ein schöner Beweis, dass Künstler in gleichem Fache streben und sich wirklich zugleich achten und lieben können, hier ein Plätzchen finden möge.

Cherubini a Mehul!

Reçois, mon ami des mains de l'amitié l'hommage qu'elle se plait a donner a l'Artiste distingué. Ton nom placé a la tête de cet ouvrage lui prêtera un mérite qu'il n'a pas, celui de paroitre digne de t'avoir été dédié, et ce titre va lui servir d'appui. Puissent nos deux noms réunis attester partout, le sentiment tendre, qui nous lie, et la consideration que j'ai pour le vrai talent.

Friedrich von Flotow

wurde im Jahre 1811 zu Teutendorf im Mecklenburgischen, einem Gute seines Vaters, geboren. Der Letztere, preussischer Rittmeister, bestimmte den Sohn für die diplomatische Laufbahn, gab aber später, als er sich mit ihm in Paris aufhielt, dem dringenden Wunsche des sechzehnjährigen Jünglings, sich ganz der Musik zu widmen, nach. Friedrich studirte unter *Reicha* die Composition. Nach der Julirevolution kehrte er nach seiner

Heimat zurück, schrieb da seine ersten Werke, welche auch beifällig aufgenommen wurden, und ging später wieder nach Paris. Es wollte ihm lange nicht gelingen, die Aufführung seiner Opern durchzusetzen, und er musste sich anfangs damit begnügen, sie auf Privattheatern der Aristokratie dargestellt zu sehen. Die erste war *Pierre et Cathérine* (dasselbe Buch, das *Adam* schon componirt hatte); sie wurde nachmals in Ludwigslust vor dem Mecklenburgschen Hofe aufgeführt. Hierauf componirte er *Theodor Körners Bergknappen*; dann eine Oper: *Rob Roy*, die von Dilettanten aus dem Faubourg St. Germain auf einem Schlosse bei Paris aufgeführt ward; dasselbe geschah mit der folgenden: *La duchesse de Guise*. Endlich übertrug ihm der Direktor des neu entstandenen Théâtre de la Renaissance die Musik zu der „Genreoper": Le naufrage de la Meduse, die er gemeinschaftlich mit *Pilati* componirte: von Letzterem ist der erste, von *Flotow* die übrigen Aufzüge. (Vergl. Allgem. musikalische Zeitung, Jahrgang 1839, S. 490.) Das Werk gefiel und wurde 54 Male gegeben. Friedrich übersetzte sie in's Deutsche, und sie sollte in Hamburg gegeben werden — da kam der Brand dazwischen und vernichtete Buch und Partitur — die Verfasser hatten keine Abschrift davon genommen.*) — Die nächste Oper, die *Flotow* für das Pariser Théâtre de la Renaissance schrieb, war: Le Forestier, Buch von *St. Georges*. (Es ist dieselbe, die jetzt unter des Componisten Leitung in Wien aufgeführt wurde.) Das Théâtre de la Renaissance ging jedoch ein, ehe sie an demselben zur Darstellung kam. Im Jahre 1841 wurde „die Herzogin von Guise", deutsch bearbeitet von Elmenreich, in Schwerin mit Beifall gegeben. (S. allgem. musikalische Zeitung, Jahrg. 1841, S. 471.) In Paris war sie ein Jahr vorher zum Besten der hilfsbedürftigen Polen von Dilettanten aufgeführt worden. (Ebendas., Jahrgang 1840, S. 450.) Im Winter 1843 schrieb *Flotow* für die Pariser komische Oper: L'esclave du Camoëns, die Aufnahme war günstig. (Ebendas., Jahrg. 1844, S. 32.) Für die Académie royale de musique componirte er die Musik zu dem Ballet Lady Henriette. — Diejenige Oper jedoch, die durchgriff und namentlich in Deutschland allgemeineren Anklang fand, war Alessandro Stradella, welchen er in Paris nach einem Buche von *Friedrich* componirte und zuerst in Hamburg, am 30. Dezember 1844, aufführte. (Vergl. allgem. musikal. Zeitung, Jahrg. 1845, S. 59.) Die Oper ist auf den meisten bedeutenderen Bühnen Deutschlands gegeben worden, und wenn ihr auch Niemand Originalität, Schwung, Tiefe nachrühmen wird, so ist es doch eine angenehme, frische, gefällige Musik, die recht anspricht. — Seine neueste Oper ist: L'âme en peine, im Jahre 1846 in Paris aufgeführt; sie soll mit dem obengenannten „Förster" identisch sein. (Allgem. musikal. Zeitung 1846, S. 556.) —

Flotow bringt den grössten Theil des Jahres auf seinem väterlichen Gute in Mecklenburg zu, wo er sich auch am Liebsten mit Componiren beschäftigt. Häufig ist er in Paris, und eben jetzt hält er sich in Wien auf, wo er seine frühere Oper: „Der Förster" auf dem Kärnthnerthortheater aufgeführt hat.

(Nach den Wiener Sonntagsblättern.)

*) Bekanntlich behandelt *Reissigers* neueste Oper: „Der Schiffbruch der Medusa" denselben Stoff.

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Vierzehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag den 28. Januar. — Symphonie von *Mozart* (G moll). — Cavatine aus Euryanthe von *C. M. von Weber*, gesungen von Fräul. *Vogel*. — Concertstück von *C. M. von Weber*, vorgetragen von Herrn Kapellmeister *Dreyschock*. — Ouverture (zum Prometheus des Aeschylus) von *Ferdinand Hiller* (neu, Manuscript). — Arie aus Belisario von *Donizetti*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Fantasie für den Kontrabass, componirt und vorgetragen von dem Mitglied der grossherzogl. Hessischen Hofkapelle Herrn *August Müller*. — Zwei Lieder von *Fr. Schubert* „die junge Nonne" und „die Post", gesungen von Fräulein *Vogel*. — Introduktion und Rondo für Piano allein, componirt und vorgetragen von Herrn Kapellmeister *Dreyschock*. —

Bekannte, oft gehörte gute Tonwerke bringen bei ihrer Wiedererscheinung eine Stimmung hervor, ähnlich der, welche uns befällt, wenn wir nach längerem Weilen in der Fremde die Heimath betreten, in der uns alle Gegenstände, bis zu den kleinsten herab, lieb und werth sind, und wo selbst unbedeutendere uns anziehend werden durch die Erinnerungen, die sich aus früherer Zeit daran knüpfen. Neue, zum ersten Male uns antretende wirklich originelle Tonwerke dagegen sind wohl auch nicht ganz unpassend der Fremde zu vergleichen, in der uns keine bekannten freundlichen Beziehungen empfangen, die erst nach und bei längerem Verweilen sich einfinden, um das leere Herz zu füllen und zu wärmen. Diese Betrachtungen drängten sich heute ganz besonders auffallend in uns hervor, da wir ein altes gutes Werk, die *Mozart*'sche Symphonie durchaus liebevoll von dem Publikum aufgenommen, ein neues gutes Werk dagegen, die *Hiller*sche Ouverture, ohne das geringste Zeichen der Theilnahme vorüberziehen sahen. Und wenigstens unserer Empfindung nach hätte dieses Werk ein besseres Schicksal verdient. Es hat durchaus bedeutende, originelle und den Gegenstand deutlich wiederspiegelnde Bilder, interessante und pikante Instrumentation, Feuer und nicht gewöhnlichen Aufschwung der Fantasie. Warum haben alle diese Vorzüge nicht angesprochen?

Die Hauptursache scheint uns in dem Mangel eines allgemein bekannten, allgemein interessefähigen Gegenstandes zu liegen. Der Prometheus des Aeschylus kann nur Wenigen so bekannt, so vertraut und gegenwärtig in allen Beziehungen sein, als nöthig ist, um die Aehnlichkeit des Tonabbildes mit dem Vorbilde des Dichters erkennen zu können.

Wenn man aber in einer an sich dunkeln, mystischen Sprache über einen wenig bekannten Gegenstand redet, kann natürlich ein allgemeines Verständniss nicht

Digitized by Google

bewirkt werden, und über eine unverstandene Kunsterscheinung wagt man sich mit einer entschiedenen Kundgebung seines Urtheils nicht leicht hervor. Wird diese Ouverture öfter gehört, und von Solchen, welche mit der Aeschylischen Dichtung vollkommen vertraut sind, so möchte sie wohl in der Folge eine bedeutendere Wirkung hervorbringen, als ihr heute zu erreichen gelang.

An Allem, was *Carl Maria von Weber* geschrieben, hat man sich zunächst über die Entschiedenheit der Auffassung zu freuen, und die Tiefe des Ausdrucks zu bewundern. Kann man nicht allen seinen Gedanken die Schönheit zusprechen, die Wahrheit wird man nirgends an ihnen vermissen. Und diese entschiedene, sich Jedermann gleich und leicht offenbarende Wahrheit des Ausdrucks zeigt sich nicht blos in seinen Vokal-, sondern auch in seinen Instrumentalwerken. Seine Sonaten, Concertstücke und dergl. dürfte man wohl Arien ohne Worte nennen. Hieraus fliesst die dauernde Wirkung, welche von der feindseligen Zeit nicht vernichtet werden kann. Denn wie diese durch ihre launischen Modenspiele die Begriffe der schönen Menschenkleidung so oft und schnell umändert und was heute modern genannt wird, morgen schon als veraltet erscheinen lässt, so hat sie, die Zeit, über die Begriffe von schönem und ausdrucksvollem Menschenantlitz unter den gebildeten Nationen keine verwirrende und abändernde Gewalt. Deshalb mögen die alten plastischen Künstler namentlich die Menschen so gern nackend dargestellt haben, überzeugt, ihr Kunstwerk dadurch für alle Zeiten gleich wirkungsfähig gebildet zu haben. Darin, dass manche Componisten nur Modebilder machen, in denen gar keine Gestalt steckt, liegt die Ursache des ephemeren Daseins solcher Produkte. Wollt ihr also auch in der Tonkunst dauerndere Werke schaffen, so malt die ewig sich gleich bleibende Natur in ihren Urbildern nach, und macht euch frei dabei so viel nur möglich von dem, was die Zeit an modischem Trödel darum hängt.

Die Ausführung der Cavatine durch Fräulein *Vogel* war so, wie sie *Weber* in seiner Euryanthe sich gedacht haben mag; die Ausführung des Concertstückes durch Herrn Kapellmeister *Dreyschock* so, wie sie sich der Componist nicht gedacht hat, weil er sie in solcher Schnelligkeit nicht für ausführbar möglich gehalten haben kann. Wir können nicht sagen, dass uns, wie wohl sonst zuweilen bei zu schnellem Tempo, der Genuss gestört worden wäre, im Gegentheil haben uns die lustigen Passagen im letzten Theile, durch unseren Virtuosen bis zur höchsten Ausgelassenheit gesteigert, unwiderstehlicher mit in den Strudel der Empfindungen fortgerissen.

In der Arie von *Donizetti* lachte das Publikum, wie jetzt regelmässig, über die Composition, und applaudirte rauschend dem kunstgewandten schönen Vortrage des Fräulein *Schloss*.

In der eingeschobenen Fantasie für Kontrabass musste man die Fertigkeit und Delikatesse bewundern, mit welcher Herr *Müller* dieses plumpe Instrument behandelte. Aber wenn der Bär noch so gut dressirt erscheint, Bär bleibt er doch. Man beapplaudirte die Kunst des Virtuosen, nicht den Genuss.

Die Lieder von *Fr. Schubert*, von *Mendelsohn* herrlich begleitet, trug Fräulein *Vogel* mit besonders tiefem Gefühl vor und erntete rauschenden Beifall. Hier trafen Composition, Ausführung durch Gesang und Begleitung auf dem Pianoforte so glücklich zusammen, dass eine tiefe Wirkung nicht ausbleiben konnte.

Herr Kapellmeister *Dreyschock* bethätigte am Schlusse durch mehrere seiner bekannten Piecen von Neuem die bewundernswürdige Fertigkeit, die er sich errungen.

Dresden. Ueber den Pianisten Herrn *J. A. Pacher* von Wien, der am 24. November im hiesigen Theater sich hören liess, haben wir schon (Nr. 35) in diesen Blättern uns ausgesprochen.

Auch Herr Professor *Carl Kloss* aus Wittenberg (s. Nr. 35 dieser Blätter) war wieder hier, um in der beleuchteten Kreuzkirche (27. Novbr.) ein Orgelconcert zu geben, das trotz der ungünstigen Jahreszeit und des schlechten Wetters ziemlich besucht erschien, obwohl aus diesem Besuche noch nicht auf den Ertrag mit Sicherheit sich schliessen lassen würde.

Schliesslich haben wir noch über ein Concert zu berichten, das der hiesige Männergesangverein *Orpheus* (23. Novbr.) veranstaltet hatte, und dem wir nur einen zahlreicheren Besuch gewünscht hätten, damit der Zweck, einen Beitrag für die Errichtung einer vierten Kinderbewahranstalt zu erzielen, in befriedigenderem Maasse erreicht worden wäre. Mögen wir hier vor allen Dingen dem wackern Vereine die wohlverdiente Anerkennung des ehrenwerthen Strebens aussprechen, mit welchem er in jedem Jahre eins oder mehre öffentliche Concerte *für wohlthätige Zwecke* veranstaltet, die dann auch dem mitwirkenden Orchester (Musikchor des zweiten Infanterieregiments unter seines Directors *Markert* Leitung) mit Recht gebührt. Möchten andere ähnliche Vereine hier und anderwärts daran ein Beispiel nehmen!

Wenn *Wohlthätigkeits*-Concerte von *Dilettanten* schon in dieser zweifachen Rücksicht eigentlich der Kritik Schweigen auflegen, so fordert auf der andern Seite das in dem Vereine lebendige Streben nach dem Tüchtigen dieselbe um so mehr, als sie ja eben überall nichts weiter wollen kann, als im Lobe wie im ernsten Tadel berathend und fördernd zur Erreichung eines edlen Zieles Helferin zu sein.

Das Instrumentale war in diesem Concerte durch die Introduction der beiden Theile: Concertouverture von *Reissiger* und Ouverture zu *Goethe's* Faust von *Lindpaintner*, deren Ausführung wir mehr ruhige Beherrschung des Stoffes und hier und da mehr Präcision und Abrundung des Zusammenspiels, namentlich auch in den Violinen, gewünscht hätten, vertreten. An neuen Vocalcompositionen (wie denn der Umstand eine besondere Anerkennung verdient, dass der Orpheus gemeinhin in jedem seiner Concerte die Bekanntschaft mit einer oder der andern Novität auf dem Gebiete des Männergesanges vermittelt) hörten wir 1. den vielgerühmten grossen Chor: Meeresstille und glückliche Fahrt von *L. Fischer* in Würzburg; 2. Quartett mit Chor („Wo sich die Kunst ein Hüttchen baut") von *C. G. Reissiger*, und 3. Gute

Nacht von *Ferd. Möhring* („Schon fängt es an zu dämmern"). Wenigstens entsinnen wir uns nicht, die letztgenannte innig empfundene und interessant behandelte, in Solo und Chor sehr zart und tüchtig von den Sängern ausgeführte Composition hier schon öffentlich gehört zu haben. *Reissiger* hat sich in der neuen Gabe an einen schnöden, wenig musikalischen Text gemacht, und die Composition, obwohl — wie sich von selbst versteht — sangbar und geschickt gemacht und ansprechend, steht doch gegen frühere ähnliche, namentlich in Rücksicht auf Tiefe und Eigenthümlichkeit der Erfindung zurück, schien auch in den Sängern nicht die gewohnte Begeisterung zu wecken, der Vortrag gestaltete sich nicht zu freiem, selbständigem Ergusse, gelangte nicht zu der Wärme, die entschiedenen Eindruck verbürgt. — Vielleicht waren in Rücksicht auf die Composition von *Fischer* unsere Erwartungen durch die zum Theil überschwänglichen Berichte von der Wirkung derselben in Würzburg u. s. w. etwas zu hoch gespannt; wenigstens vermögen wir — und wir nicht allein — jenen Enthusiasmus nicht vollständig zu theilen, obwohl die Ausführung hier Seitens des Chors wie des Orchesters eine sehr gelungene war. Die eigentliche Tiefe der Erfindung, ein individuell geistiges Colorit, vermissen wir an dem Werke, und wenn es sehr glücklich der angenehmeren Concertunterhaltung dient, so vermag es doch ein höher gestelltes, künstlerisches Interesse nicht vollkommen zu befriedigen, obwohl es sich noch weit über so viele der modernen, von der Mittelmässigkeit geborenen derartigen Compositionen erhebt.

Die Wahl des geistlosen, trivialen Psalm 120 von *A. W. Bach* in Berlin müssen wir als eine verfehlte bezeichnen, wenn auch die Ausführung befriedigend genannt werden darf. Letzteres können wir leider von dem *Liszt*'schen Reiterliede („Die lange Nacht ist nun herum"), einer fabelhaft barocken und mit Ausnahme einiger geistreichen Stellen durchaus misslungenen Composition, ebensowenig als von *Kücken's* Steckbrief behaupten. Diesem fehlte vor Allem der Humor des Vortrags und einzelne Bässe machten durch ganz verfehlte Tonbildung einen ungünstigen Eindruck. Bei beiden genannten Compositionen ward überdies die volle Präcision der Ausführung mehrfach vermisst. *Richard Wagner's* Matrosenlied (aus der Oper: der fliegende Holländer) mit Orchester, ist zu sehr für den *dramatischen* Effect berechnet, um im Concert zu voller Wirkung zu gelangen. Als die gelungenste Pièce müssen wir auch in betreffender Ausführung *Mendelssohn Bartholdy's* Bacchus-Hymne aus der Antigone bezeichnen, die denn auch reichen Beifall fand.

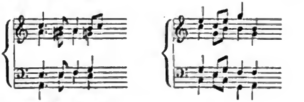
Worin die Ungleichheit der Ausführung der einzelnen Pièeen in diesem Concerte ihren Grund hatte, mögen wir nicht entscheiden. Aber die Anerkennung dürfen wir nicht zurückhalten, dass der Verein jetzt wieder in einem rüstigen Fortschreiten begriffen erscheint. Möge er auf diesem Wege bleiben. Dr. *J. S.*

Cagliari. Diese erste, nichts weniger als schöne Hauptstadt Sardiniens eröffnete am 20. Semptember die Stagione mit *Verdi's* Due Foscari, worin die wackere Prima Donna *Dielitz* den Sieg davon trug. Ein Journal bemerkt, wiewohl die *D.* aus Preussen sei, habe sie doch eine italienische Seele!

Amsterdam. Bei dem lebhaften Interesse, welches überall in Deutschland den Schleswig-Holsteinschen Angelegenheiten gezollt wird, liessen sich Gedichte und Lieder darüber erwarten. So ist auch das Lied: *Wir wollen Deutsche sein* (den deutschen Brüdern in Schleswig-Holstein-Lauenburg zugesungen) erschienen.

Welche Melodie allgemein zum Vortrage dieses Liedes benutzt wird, ist uns unbekannt. In der *illustrirten Zeitung* jedoch vom 26. September 1846 sahen wir eine sogenannte *Volksweise* aufgenommen, die wir beim ersten Anblick zwar als trefflich und sehr geeignet, jedoch als anderen Stammverwandten abgeborgt erkannten. Ohne Zweifel gereicht es dem Componisten des niederländischen Volksliedes, Herrn *J. W. Wilms*, zur Ehre, wenn unsere Nachbarn und Brüder die Melodie des niederländischen Volksliedes für ihre Nationallieder verwenden; jedoch der Verfasser, noch immer unter uns lebend, darf doch erwarten, dass, wo seine Melodie genommen wird, man den Ursprung des Liedes nicht verschweige und offen anzeige, dass es die Melodie des niederländischen Volksliedes ist, der man das deutsche Lied untergelegt hat.

Schlimmer ist noch, dass die Melodie in besagtem Blatt für vier Männerstimmen arrangirt worden und dabei sich Fehler eingeschlichen haben, die das Ganze verderben, wie z. B.



Jedem das Seine!

Florenz. Dem vor nicht langer Zeit zu London verstorbenen berühmten Contrabassisten *Dragonetti* folgte hier am 17. September *Antonio Dall' Occa*, ein anderer berühmter Contrabassist, geboren zu Cento bei Bologna, den 1. Juni 1763 (also über 83 Jahr alt). Er war mehrere Jahre am italienischen Theater zu Moskau, darauf am Petersburger Theater und bei Hofe angestellt. Er war der Onkel der rühmlich bekannten Prima Donna *Sofia Schoberlechner*, geb. *Dall' Occa*.

Livorno. Die *Löwe*, schon hier unpässlich, konnte noch in *Verdi*'s für sie componirtem Attila und in der Luisa Strozzi von Herrn *Sanelli* mit den Bassisten *Ferri* und *Coturi* thätig sein. Erstere Oper gefiel weniger als die zweite, in welcher der anwesende Maestro ein

Digitized by Google

halbdutzend Mal hervorgerufen wurde. In Florenz unterwarf sich die treffliche deutsche Sängerin einer Operation.

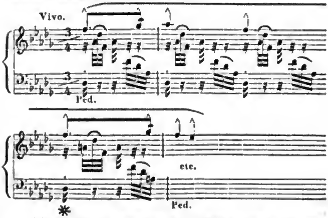
Recension.

Trois grandes Etudes pour le Pianoforte, composées par *Charles Mayer*. Op. 91. Bronsvic, chez G. Rademacher.

Die *Etude* hat sich emancipirt. Sonst hiess es: „Wenn du beten (oder studiren) willst, so geh' in dein Kämmerlein, und schliess die Thür hinter dir zu!" — Jetzt aber, wo Alles nach *Oeffentlichkeit* verlangt, jetzt beweist man durch die *Studien* selbst, dass man sie *absolvirt* habe; und seitdem der Gebrauch solcher öffentlicher *Selbstprüfung gegen Entrée* adoptirt ist, prangen die Etuden auf allen Concert-Programmen als willkommenes Dessert mit den jetzt fast unvermeidlichen niedlichen Etiquetten: a) b) etc. Und warum nicht? Sie sind wirklich sub- und objectiv erspriesslich; sie bilden eine Virtuosität *in nuce*, gehen schnell vorüber, und sind durch ihre bestimmte Form für die Zuhörer leicht aufzufassen. Wir wollen sie also, ohne Anwendung der bekannten Frage: *Sonate, que me veux-tu?* als Kunstgattung passiren lassen, wenn sie nur speziell den Ansprüchen der Kunst genügen. Und das sagen wir mit Ueberzeugung von den hier zu besprechenden drei Etuden des Herrn *C. Mayer*, der sich ganz neuerlich auf seiner Kunstreise, und namentlich in Leipzig, als höchst ausgezeichneten Pianisten bewährte.

Von diesem Virtuosen, den man wohl als Repräsentanten der (durch ihn potenzirten) *Field*'schen Schule zu betrachten hat, könnte man füglich behaupten: Er zeigt durch seine *Compositionen* wie er *spielt*. Ref. hörte ihn mit dem grössten Interesse, und so ergab sich bei Durchsicht dieses Werkes die Analogie fast unwillkürlich. Herrn *C. Mayer's* Spiel zeichnet sich ganz besonders durch einen ungemein abgerundeten, im besten Sinne des Wortes *reinlichen*, glatten Anschlag aus. Das Zurückziehen der Finger geschieht mit einer Präcision, die selbst die Geltung einer 32-Theil-Pause erkennbar macht, wodurch vor Allem die schwierige Aufgabe des *Gegensatzes*, nämlich gleichzeitig *Cantilene* und *Begleitung* hören zu lassen, erfüllt wird. Dagegen ist *jeder* seiner Finger (ich betone dies Wort) eben so vollkommen für das Portament ausgebildet, als zu schnellem Wechsel für Triller und Passage bereit, was denn oft eine instrumentale Täuschung bewirkt, indem man durch die complicirtesten, rapidesten Figuren den getragenen, köstlich nüancirten Gesang eines Blas-Instrumentes zu hören glaubt. Dabei spielt die positive und negative *Dämpfung* eine nicht unbedeutende Rolle. Er benutzt wirklich das Pedal so gewandt und mit so genauer Berechnung der Harmonie, dass man sich mit der allerdings häufigen Anwendung gern versöhnt. — Alles nun, was durch diese Andeutungen, die sich leicht noch vermehren liessen, bezeichnet werden *kann*, findet man in den Compositionen *Mayer's* und speziell in diesen drei Etuden ausgedrückt. — Im Charakter völlig verschieden, sind sie doch gleich ausgezeichnet durch consequente Durchführung ihres Hauptgedankens, wie durch correcte, symmetrische Form. Dies gilt vorzüglich von der ersten Etude, Des dur, ¾.

Wir geben hier die Anfangs-Tacte, da sie zugleich Motiv und begleitende Figur anschaulich machen, welche letztere sich allen Wendungen der sehr anmuthig geführten Melodie in der angegebenen Form mit bewundernswerther Consequenz anschmiegt und bis zu den Schluss-Tacten sich treu bleibt.



Die Virtuosität des Herrn *C. Mayer* zeigt sich noch ganz besonders in einer wahrhaft merkwürdigen *Ausdauer*, und auch diese Etude gibt Kunde, was er in dieser Beziehung sich und Andern zumuthet. — Die Bezeichnung des sehr nüancirten Vortrages ist so genau, dass sie die ganze Aufmerksamkeit des Spielers in Anspruch nimmt; wird sie aber streng befolgt, und gelingt die Ausführung vollständig, so wird die Etude nicht allein ihre Bestimmung als solche erfüllen, sondern auch als Kunstwerk interessiren und gefallen. Wenn wir unser kritisches Gewissen nicht verletzen wollen, so können wir den Wunsch nicht unterdrücken, es möge dem Comp. gefallen haben, die ersten Tacte des Haupt-Motivs ein ganz klein wenig zu *maskiren*, um die unverkennbare Aehnlichkeit mit einem gewissen schalkhaften Volksliedchen etwas zu verwischen. —

In der zweiten Etude (Fis dur, 4/4, lento con espressione) hat der Componist die sehr consequente Durchführung des Hauptgedankens, der sich eigentlich auf diese Figur reducirt:

der linken Hand übertragen, was freilich für die Ausführung, trotz der genauen und wirklich nothwendigen Applicatur-Bezeichnung und der langsamen Bewegung, zumal bei der gewählten Tonart, grosse Schwierigkeiten darbietet. In der ersten Hälfte bildet ein in syncopirter Form gehaltenes Motiv der rechten Hand durch sei-

Digitized by Google

nen edlen Ausdruck einen wirkungsvollen Gegensatz; dann, mit dem Eintritte der weichen Tonart, erscheint, bei ununterbrochen fortdauernder Bewegung der linken Hand, ein neues, mehr ruhiges Gesang-Motiv für die rechte Hand, und zwar mit einer darüber ausgebreiteten, unausgesetzten *Triller-Belastung*, was gewiss, Alles zusammen genommen, eine der schwierigsten Aufgaben bildet. Wo sich die Harmonie wieder nach Fis dur wendet, tritt, ohne dass die Triller-Bewegung auch nur momentan aufhört, das erste, syncopirte Thema der rechten Hand wieder ein. Erst nach völliger Durchführung dieses Gedankens endigt der Triller, und wahrhaft wohlthuend nach solcher Anstrengung, ergeht sich, wie im Gefühl erlangter Freiheit, die rechte Hand in einer anmuthigen Triolen-Figur. Die linke Hand hat fortwährend ihre Consequenz behauptet, und schliesst, gleichsam triumphirend, indem sie in den letzten Tacten die Schnelligkeit der Figur *verdoppelt*. — Auch diese zweite Etude ist nach Gedanken und Durchführung eben so interessant als instructiv. —

Bewegen sich die zwei ersten Etuden meist in einer Form, wo das *Legato* vorherrscht, so waltet dagegen in der Dritten (H moll, $\frac{4}{4}$) mehr das *Staccato* vor, wobei vorzüglich die Thätigkeit der *linken* Hand in Anspruch genommen wird. Der ziemlich weit ausgesponnene Mittelsatz in H dur hat uns besonders angesprochen, und zwar vorzugsweise da, wo er mit ziemlicher Klarheit vier verschiedene selbständige Stimmen hören lässt: die Oberstimme führt die recht ansprechende Melodie, mit welcher die dritte Stimme, gleichsam in Duett-Form, correspondirt, während die zweite die Begleitung, die vierte aber den Grundbass bildet. — Nach einer darauf folgenden lebhaften Steigerung des Satzes beschränkt sich der Bass auf orchestermässig einschreitende Accorde, während die rechte Hand das in die hohe Octave gelegte Gesang-Motiv, zugleich mit lebhafter Triolenbewegung, ausführt. Eine chromatische Figur scheint den *Schluss* herbeizuführen; statt dessen aber kehrt der ganze erste Satz, und zwar ohne die mindeste Veränderung und Steigerung wieder, was wir nicht unbedingt billigen können, da der Satz nach Inhalt und Form einer etwas veränderten Behandlung werth und fähig gewesen wäre. Eine kurze, aber analoge Coda entschädigt indess einigermaassen für die getäuschte Erwartung, und gibt dem Ganzen eine befriedigende Abrundung. — Um zum Schlusse noch eine kurze, vergleichende Classification der drei Etuden zu geben, so bezeichnen wir die *dritte* als die *leichteste*, die *zweite* als die *schwierigste*, die *erste* aber als die *gefälligste*. In Summa verdienen sie alle drei Empfehlung und Verbreitung. *Al.*

Wiederholte Preisaufgabe.

(Allg. musik. Zeit. 1843, Nr. 7, S. 140. 1845, Nr. 4, S. 64.)

Die vierte Classe des königl. niederländischen Institutes für Wissenschaften und schöne Künste hat in ihren Sitzungen am 21. November 1844 und in der am 14. April 1846 die folgende Preisfrage wiederholt:

„In wie weit kann aus den musikalischen Compositionen von verschiedenen Zeiten der neueren europäischen Völker bestimmt und richtig abgeleitet und geschlossen werden über den Geist des Zeitalters und den Character der Nationen, mit welchen die Compositionen in Beziehung standen?"

Der Preis für die beste Beantwortung der Frage ist eine goldene Medaille mit dem Stempel des Instituts, oder der Werth derselben, welcher beträgt dreihundert Gulden N. C.

Die Preisschriften müssen vor oder auf den 1. October 1849 frankirt eingeschickt werden an den Secretair der vierten Classe in dem Hôtel des Instituts, auf dem Kloveniers Burgwal zu Amsterdam.

Zur Beantwortung der Preisfrage werden, ausser den Niederländern, auch Ausländer eingeladen, und die Beantwortung kann in deutscher oder französischer Sprache geschehen (das deutsche mit lateinischen Buchstaben geschrieben).

Diese Schriften müssen mit einem Spruch oder Zeichen bezeichnet sein, und ausserdem mit einem gesiegelten Briefchen, worauf auswendig der nämliche Spruch oder Zeichen, und inwendig der Name, Charakter und Wohnort des Verfassers geschrieben sein muss.

Der Ausspruch über diese Preisfrage wird in der öffentlichen Sitzung der Classe im Jahre 1850 bekannt gemacht, und in den musikalischen und anderen Zeitschriften weiter verbreitet werden.

Die gekrönte Preisschrift bleibt das Eigenthum der Classe, und der Verfasser darf sie nicht in Druck ausgeben. Ungekrönte Schriften werden mit dem versiegelten Briefchen, nach Angabe des Spruches oder Zeichens (wenn die Anfrage innerhalb eines Jahres nach dem Ausspruche geschieht), wieder zurückgegeben.

Im Namen der vierten Classe obengenannten Institutes
C. A. den Tex,
Secretair ad interim.

Preiszuerkennung.

Der Musikverein Mannheim, welchem in Folge seines Preisausschreibens hinsichtlich einer Ouverture, vom 10. Mai v. J. siebenundzwanzig Preisbewerbungen zugegangen waren, zeigt unterm 15. Januar d. J. an, dass durch die Herren *Preisrichter*, Hofkapellmeister *Kalliwoda* in Donaueschingen, *V. Lachner* in Mannheim und *J. Strauss* in Karlsruhe, folgenden Compositionen die Preise zuerkannt worden sind: Nr. 19 vom Herrn *C. A. Mangold* in Darmstadt der *erste*, und Nr. 10 vom Herrn *Sylphin vom Walde* in Rudolstadt der *zweite* Preis. Besonders belobt wurden ausserdem noch Compositionen von Herrn *G. Helmesberger jun.* in Wien, *T. Uhlig* in Dresden, *K. A. Zwicker* in Freiberg und *C. A. Mangold* in Darmstadt und Nr. 6 von einem Herrn, der nicht genannt sein will.

Digitized by Google

Feuilleton.

Neue Opern. In Riga: Das Brautfest auf Oliva, komponirt von dem dortigen Musikdirektor *Schrameck;* fand Beifall. — In Gent: Jakob van Artevelde, in fünf Aufzügen, Musik von *Bovery.* Erregte einen patriotischen Enthusiasmus. — In Dijon: Eine Quarantaine in Brasilien, komische Oper in drei Aufzügen, Buch und Musik von *Pâris,* einem Landsmanne. Wie bei der vorigen. Herr *Pâris* kann übrigens kein Jüngling mehr sein, denn er wird *Mehul's* Schüler genannt, *Mehul* aber ist bekanntlich im Jahre 1817 gestorben.

Das Musik-Conservatorium zu Nantes schreitet immer rüstiger vorwärts. Ein Concert, das die Zöglinge neulich gaben, übertraf alle Erwartungen. Der Gründer und Direktor dieser Anstalt ist Herr *Bressler* und die Zahl der Schüler beträgt bereits über siebenzig.

Der Bei von Tunis hat fünfzig französ. Musiker engagirt, um in Tunis eine Schule für Musik zu gründen. Fünfunddreissig von diesen Künstlern haben sich bereits mit dem Bei selbst eingeschifft. Sie sind auf zehn Jahre verpflichtet — ein Zeitraum, innerhalb dessen man die musikalische Erziehung der Eingeborenen zu Lehrern und Schülern zu vollenden hofft.

Die königl. belgische Akademie zu Brüssel hat *Lachner, Spohr, Halévy* und *Eduard Fétis* (den Sohn des bekannten Direktors des Brüsseler Conservatoriums der Musik) zu Ehrenmitgliedern ernannt.

Der Basposaunist *Nabich* aus Dresden hat in München grossen Beifall gefunden.

Flotow's Oper „der Förster" ist in Wien ohne grossen Beifall aufgeführt worden.

Der junge Violinvirtuos *August Möser* ist von Petersburg und Moskau nach *Kasan* gegangen. Wohin kämen Virtuosen nicht! — *Thalberg* hat nach kurzem Aufenthalte in Paris, Holland, *das ihn noch nie gehört hat,* durchgereist, und dort Concerte gegeben.

Am 16. Januar wurde der neue Concertsaal im Berliner Opernhause (s. diese Blätter, 1846, S. 870) mit einem Wohlthätigkeitsconcerte eröffnet. Das Programm war folgendes: Ouverture zu Tigranes von *Righini;* ein Theil von *Jomelli's* Motette: Meliora bonae etc.; Festrede von *Laube,* gesprochen von Frau *Crelinger;* Fantasie aus Lucrezia Borgia, komponirt für die Violine u. vorgetragen von *St. Leon,* dem tanzenden Geiger oder geigenden Tänzer; Furienscene aus *Gluck's* Orfeo ed Euridice; *Reichardt's* Ouverture zu Brennus; 1stes Finale aus Oberon; neue Orchesterpolonaise von *Taubert* (die den Berliner Witzlingen zu boshaften Vergleichen mit *Beethoven's* Ouverture zur Weihe des Hauses Veranlassung gab); Hymne von dem Russen *Lwoff;* Nationallieder, gesungen von Mad. *Viardot-Garcia.* Eine wahre Olla-potrida!

Die vierzig pyrenäischen Bergsänger, welche weiland Europa durchzogen, sind auf acht zusammengeschrumpft und haben in dieser Verjüngung zu Frankfurt am Main ein Concert gegeben.

Druckfehler. In dem Aufsatze über evangel. Kirchengesang, Jahrg. 1846, Bl. 34 — 35, ist zu lesen:
S. 571 Sp. 1 Z. 22 v. unten: *Leib*lichkeit.
„ 574 „ 2 „ 24 v. oben: Ver*neigung.*

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

So eben ist in unserm Verlage erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Der Apotheker und der Doctor,
komische Oper in 2 Acten von **Dittersdorf.**
Einziger vollständiger Klavier-Auszug nach der Original-Partitur von *E. Marxsen.* Preis geh. Subscr.-Pr. 4 Thlr.
Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Bei uns ist so eben erschienen:

Fantaisie
pour le Piano
sur des thèmes de l'opéra
ZAYRE
de S. A. le D. de S.-C.-G.,
composée et dédiée aux heures de loisir de S. A. R.
Madame la Duchesse de S. C. G.
par le comte Razoumovsky.
Op. 4. Prix 54 Kr. = 15 Sgr.
Coburg, den 26. Januar 1847.
Sinner'sche Hofbuchhandlung.

In unterzeichnetem Verlage erschien so eben das
neueste wohlgetroffenste Portrait von
G. Meyerbeer,
königl. preuss. General-Musikdirector, Ritter etc. etc.
gezeichnet und lithographirt von **J. Kriehuber.** Chin. Papier 1½ Thlr. — Weiss Papier 1 Thlr.
Wien, am 15. Januar 1847.
Pietro Mechetti qm. Carlo,
k. k. Hof-, Kunst- und Musikalienhandlung.

In der **Zupanski**'schen Buchhandlung in Posen ist erschienen:

„Idyllen des *St. Witricki,* übersetzt von Dr. *Märcker,* Musik von dem beliebten Componisten *Dobrzynski*". Preis 25 Sgr.
Eine sehr willkommene musikalische Neuigkeit.

Mainzer Liedertafel.
Durch den Abgang des Herrn *H. Esser,* welcher einem ehrenvollen Rufe nach Wien folgend, dort die Stelle eines Kapellmeisters am kais. königl. Hoftheater am Kärnthnerthor angenommen hat, wird die Stelle eines Musikdirectors bei der Liedertafel in Mainz vacant.
Diejenigen, welche auf die genannte Stelle reflectiren, werden daher ersucht, sich bis längstens medio März bei dem unterzeichneten Vorstande zu melden.
Mainz, im Januar 1847. Der Vorstand der Liedertafel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Februar. **Nr. 6.** 1847.

Inhalt: Uthal. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Hechingen. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Uthal.

I.

In dem ärmlichen Dachstübchen eines himmelhohen Hauses der Vorstadt St. Antoine zu Paris sass ein Mädchen vor einem alterthümlichen Pulte, emsig mit Schreiben beschäftigt. Es musste sehr in den Gegenstand vertieft sein, denn das Feuer im Kamine war aus Mangel an Nahrung erstorben, und die kleine Lampe verdüsterte sich immer mehr. Jetzt schien die Schreiberin fertig zu sein. Sie erhob sich von dem altväterischen Sessel, putzte die Lampe, schürte das Feuer an, und durchwandelte dann mit zufriedenem Blicke den engen Raum.

Wenn mich, begann sie vergnügt vor sich hinredend, meine Fragen über das, was die jetzige Lesewelt in einem Romane wünscht, und die Antworten, welche ich aus unseren besten Schriftstellern mir geholt, nicht durchaus trügen, so darf ich den Plan zu meinem ersten grösseren Versuche für gelungen halten, und kann mit Sicherheit an die Ausführung gehen. Unbegreiflich bleibt mir, fuhr sie nach einigem Sinnen fort, was man von manchem Romandichter erzählt, dass er, blos mit einer dunkeln Idee, ohne vorher bestimmt ausgearbeiteten Plan gleich zu schreiben angefangen, ja, zuweilen beim Eingange zu einem Kapitel dessen Ende noch nicht gewusst habe. Es sei ihm aber Alles während des Schreibens gekommen. Mag das Genie aus den Irrwegen, in die es bei solcher Arbeitsmethode gerathen muss, sich herauszufinden wissen, mein geringes Talent kann ein Ziel zu erreichen nur hoffen, wenn ihm der Weg dahin Schritt vor Schritt auf das Bestimmteste vorher hingezeichnet worden. Und, so geistreich jene Werke sind, die Schwächen in der Zeichnung der Charaktere und die zuweilen gezwungenen unnatürlichen Auflösungen mancher Verwickelungen wären gewiss nicht darin, wenn ihre Dichter weniger eilig und mit mehr Vorüberlegung geschaffen hätten.

Louison, unsere Selbstrednerin, war frühzeitig Waise geworden. Eine wohlhabende Verwandte hatte sich ihrer angenommen und sie in ein Institut gebracht, wo sich ihre schönen Anlagen, namentlich ein heller Verstand mit einem ruhigen Charakter verbunden, schnell ausgebildet. Leider verlor ihre Wohlthäterin durch einen Bankerott ihr ganzes Vermögen, und starb aus Gram darüber. So sah sich *Louison* in ihrem siebenzehnten Jahre plötzlich allein und verlassen in der unermesslichen Stadt, und musste schnell an ein passendes Unterkommen denken. Sie war in weiblichen Arbeiten wohl erfahren, miethete sich das Dachstübchen, worin wir sie eben sehen, und gewann sich durch kunstvolle Stickereien den nöthigen Unterhalt. Bald aber entdeckte sie eine edlere und interessantere Erwerbsquelle in sich. In ihren Erholungsstunden las sie eifrig, wobei ihr eigene Ideen leicht kamen. Sie versuchte kleine Erzählungen, welche ihr die Journale abnahmen, und dadurch ermuthigt, legte sie endlich die Nadel ganz nieder und ergriff die Feder. Eben hatte sie den Plan zu einem grösseren Romane vollendet, und wir wissen, dass sie sich guten Erfolg von der Ausführung versprach.

Zu der Zeit, wo unsere kleine Geschichte beginnt, war *Louison* beinahe 24 Jahre alt. Doch blühte ihre Schönheit noch in ungetrübter Jugendfrische, der feinste Mädchenkenner würde der reizenden Stubenwandlerin mehr nicht als 18 Jahre zuzusprechen sich getraut haben.

Aber wo bleibt *Er?* fragte Louison verwundert, als ein Blick auf die Uhr ihr sagte, dass halb acht vorüber. Das erste Mal, dass er mit dem Schlage sieben nicht erscheint. Was mag ihn zurückhalten? das stürmische Herbstwettter doch wohl nicht?

II.

Eilig nahte Männertritt die enge Treppe herauf, und ein trat mit glühendem Gesicht *Henri*, ein schöner, kräftiger Mann, von 30 Jahren ungefähr, etwas nachlässig genial gekleidet. Was habe ich hier? rief er der Geliebten entgegen, triumphirend ein mässiges Manuscript in die Höhe haltend.

Bevor man von etwas Anderem spricht, entschuldigt man sich erst, sagte *Louison*, sich böse stellend, denn was gäbe es Wichtigeres und Schrecklicheres für ein Mädchen, als Vernachlässigung! Warum so spät, mein Herr?

Zürne nicht, meine heissgeliebte *Louison*, bat schmeichelnd *Henri*, und schloss sie liebevoll in seine Arme. Hier habe ich, was uns glücklich, was unsere Verbindung endlich möglich macht. Den Text zur Oper, womit mich der vertrakte Dichter so lange hingehalten, ich habe ihn. Das Buch ist herrlich. In einem halben Jahre ist die Komposition fertig, sie wird durchschlagen und uns sicher an den Traualtar führen.

Die Geliebte schüttelte etwas ungläubig den Kopf.

So sprachst du schon einmal, mein Freund, bei deiner ersten Oper — —

Und hat man mir nicht bedeutendes Talent zugestanden? fragte *Henri* ein wenig gereizt.

Mehr, erwiederte *Louison*, Genie; and auch ich bin davon überzeugt. Dennoch hat deine Oper keinen Erfolg gehabt.

Die Fehler, die ich in meinem ersten Werke begangen, werde ich diesmal vermeiden und das Publikum durch die Wahrheit meiner Musik hinreissen, entgegnete *Henri* begeistert. Zudem hat sich mir, unmittelbar nach erstem Durchfluge des Textes, eine Idee der Auffassung des Ganzen offenbart, die allein im Stande ist, durch ihre Originalität eine ausserordentliche Wirkung hervorzubringen.

Die du mir doch mittheilen wirst, damit wir ihre Wirkungsfähigkeit gemeinschaftlich und mit ruhigem Blute durchprüfen können? bat *Louison* schmeichelnd.

Dass du mit deinem Hin- und Herreden, deinen Zweifeln und Einwendungen, Aber und Wenn's in die glühende Flamme meiner Begeisterung kaltes Wasser gössest und sie dämpftest oder gar auslöschtest? Nein, meine Geliebte! die Eingebung, die mir gekommen, ist ein Geschenk meines auf's Tiefste ergriffenen und entzündeten Genius, und da darf — verzeih mir — kein profanes Auge hineinblicken. Unmittelbar aus der Fantasie muss sie in die Partitur überfliessen. Ein dazwischen geworfenes Gespräch würde den glühenden Lavafluss erstarren machen. Die erste Eingebung ist jedesmal die beste.

Wie ist es nur möglich, erwiederte *Louison*, einen solchen Satz so absolut hinzustellen, da doch der flüchtige Blick in die Werkstätte der grössten Künstler, in ihre Pläne, Skizzen, Brouillons, Cartons uns belehrt, wie selten sie gerade den ersten Eingebungen gefolgt, wie oft sie geändert, verworfen, wieder gesucht und wieder umgemodelt haben, bis sie das, was sie geahnt und gesucht, auch wirklich gefunden und zur befriedigenden klaren Anschauung in sich und Darstellung ausser sich haben bringen können!

Du verwechselst die Ausführung der Idee mit der Empfängniss der Idee. Im Streben nach jener geräth man im Eifer und Feuer zuweilen auf Abwege, die man später erkennt, verlässt, und andere und bessere Schritte thut und findet. Diese, die erste Idee des Ganzen, ist ein Kommen, ein Einschlagen in den Geist, man weiss nicht wie. Es ist die freiwillige Gabe eines höheren Geistes in besonders günstiger Stimmung, die man nicht zurückweisen, an der man nicht mäkeln darf, wenn man ihr nicht die ursprüngliche göttliche Kraft rauben will.

Immer tiefer geriethen beide in Gegenreden über diesen Gegenstand. *Henri* führte Gründe auf Gründe an, dass man die erste Idee warm ausführen, *Louison* Gründe für Gründe, dass man sie erst vor den Richterstuhl des Verstandes führen müsse, um von ihm zu erfahren, ob sie auf ein Publikum wirken könne. Wie es bei solchen Streitigkeiten meist zu gehen pflegt, erhitzten die Gemüther sich mehr und mehr, und gingen von Argumenten zu Persönlichkeiten — zuletzt zu förmlichen Beleidigungen über. Nichts ist seltener, als zwei Menschen zu treffen, die eine Erörterung rein mit dem Verstande blos durchzuführen vermögen. Die feindselige Leidenschaft liegt immer bereit, sich einzumischen; ein unbedachtes Wort kann sie entfesseln, und dann ruht sie gewöhnlich nicht eher, als bis sie völliges Zerwürfniss, ja zuweilen Feindschaft für's ganze Leben zu Stande gebracht. Das Ende des so ruhig begonnenen Kunstgesprächs unserer Liebenden nahm solch' verfänglichen Gang. Der excentrische *Henri* stürmte zuletzt mit einem zornig hingeworfenen ewigen Lebewohl zur Thür hinaus, und die von Natur so sanfte *Louison* warf sich doch auch etwas heftig auf das Kanape, und liess einige Thränchen über die lebhaft gerötheten Wangen herabgleiten.

III.

Am anderen Morgen war der kleine Aerger des vergangenen Abends aus *Louison*'s Gemüthe gänzlich verschwunden. Die unangenehmen Aufregungen, welche vorübergehende Ereignisse in ihrer reinen ruhigen Seele weckten, wusste ihr heller Verstand bald zu überwältigen. Heiter setzte sie sich an das Pult and begann den Plan ihres Romans auszuführen.

Am Abend wartete sie wie gewöhnlich auf den Geliebten, überzeugt, dass auch bei ihm Ueberlegung und Liebe zurückgekehrt sein und die gereizte Stimmung besiegt haben würden.

Aber er kam nicht; nicht an diesem, nicht am folgenden Abende. Der Trotzkopf! schalt sie lächelnd, und arbeitete rüstig fort. Am vierten Morgen jedoch wollte es nicht mehr gehen; sie wurde, wie ihre Unruhe und Sehnsucht zunahm, nun wirklich böse. Dass Liebende in Folge verschiedener Meinungen in augenblickliche Zwistigkeiten gerathen könnten, fand sie natürlich; aber längere Zeit deshalb zürnen und wegbleiben, schien ihr einen Charakterzug an *Henri* zu enthüllen, der sie höchst unangenehm berührte und für die Zukunft bangen liess.

Endlich kam — nicht *Henri*, aber ein Brief von ihm. Wie glücklich machten sie die Schriftzüge der geliebten Hand schon auf der Adresse! Als sie gelesen, zeigte sich ein Gemisch von Trauer und Bedauern auf ihrem schönen Antlitz, und sie sagte seufzend: Ich fürchte, mein Freund, dass diese That die erwarteten Folgen nicht bringen werde. Deine excentrische Fantasie hat dir wieder einen Streich gespielt. Ach! möchte ich mich doch täuschen! Möchte er doch Recht behalten!

Noch einmal nahm sie den Brief vor und las laut:

„Zürne nicht, meine geliebte *Louison*. Ich war ungerecht gegen Dich, denn wenn Deine Meinungen auch falsch, kamen sie doch aus einem liebevollen Herzen. Ich liebe Dich, aber ich liebe auch meine Kunst. Um daher meine Idee gegen Deinen Verstand und Deine Beredsamkeit zu schützen, und sie ungestört von allen feindlichen Einflüssen ausprägen zu können, habe ich einen schmerzlichen, aber nothwendigen Entschluss gefasst und ausgeführt. Ich sitze — erschrick nur nicht, ich sitze — in der Bastille, auf ein halbes Jahr. Eine Aeusserung über den Premierminister, für deren Ueber-

Digitized by Google

bringung ich gesorgt, hat mir die gewünschte Lettre de cachet gebracht. Sr. Excellenz meinen mich zu bestrafen, und sind nur das Werkzeug, meinen Künstlerruhm zu fördern. Es ist ein seltsames Mittel, aber ich wusste kein anderes, um mich von Dir und der Welt zu trennen. Wie hätte ich, frei geblieben, es aushalten können, ein halbes Jahr Dich zu meiden! Zürne nicht; sei heiter; ich liebe dich, mehr als je. Ich werde zusammenfassen, was nur an Kraft und Fantasie in mir lebt. Ich werde ein durchaus originelles Werk schaffen; es wird zum glücklichsten Sterblichen machen, es wird an den Traualtar mit Dir führen deinen dich ewig und unnennbar liebenden *Henri.*

Louison legte jetzt den Brief, gefasster geworden, neben sich auf's Pult, und setzte sich zum Schreiben, um ihm ihre Liebe und Geduld zu melden und scheinbar seine Hoffnungen zu theilen, während sie im Innern von der Vergeblichkeit seines Schrittes ziemlich überzeugt war. Nachdem sie den Brief abgesendet, ging sie mit frischem Muth an die Weiterführung ihres Romans. Lass sehen, mein Geliebter, sagte sie bei sich selbst, was den meisten Erfolg erringt, deine flammende, ungebändigte Fantasie, oder meine von der Ueberlegung geführte Einbildungskraft.

IV.

Der Tag der Aufführung von *Henri's* Oper war angebrochen. Er hatte um möglichste Geheimhaltung der sonderbaren Art des Werkes gebeten, und der Direktor streng über der Erfüllung dieses Wunsches gewacht, denn er hoffte und täuschte sich nicht in der Annahme, dass das Geheimniss die Menge begierig macht und anzieht. Das Haus war übervoll.

Im dunkeln Hintergrunde einer unbeachteten Loge sassen *Henri* und *Louison*. Er in fieberhafter Aufregung, sie in stillem Bangen, Beide ohne zu sprechen, denn Jedes war von seinen Gedanken so in Anspruch genommen, dass zu Gespräch kein Antrieb vorhanden.

Da die Oper nur aus einem Akte bestand, ging ein grösseres Lustspiel voraus. Wer kann beschreiben, was während dieser Zeit an Gedanken, Bildern und Gefühlen durch *Henri's* Kopf und Herz zog! Er sah auf die Bühne, dem Lustspiele zu, aber wie ein Traum ging die Handlung an ihm vorüber. In Dunst und Nebel bewegten sich die Gestalten. Nur wenn das Publikum lachte oder applaudirte, stach es ihm in's Herz. Es war ihm, als nähme eine feindliche Macht die gute frische Stimmung und Beifallsneigung der Zuschauer weg, und für ihn werde und könne nichts davon übrig bleiben.

Endlich fiel der Vorhang zum letzten Male dem Lustspiele, um bald für die Oper emporzuwallen.

Wenn die strengen, nur verneinenden Kritiker sich doch in das Leben der Künstler zu versetzen vermöchten, deren Anstrengungen, Studien, vergebliche Versuche, Qualen bei Erkenntniss begangener Irrthümer, falscher Schritte, mit durchmachen und durchfühlen könnten! die Schwierigkeiten, welche den Aufführungen ihrer Werke von allen Seiten entgegentreten, die schrecklichen Stunden alle, in denen sie an ihrem Talente gänzlich verzweifeln, die Aengste, welche sich vor der endlich errungenen Aufführung eines Werkes ihrer bemächtigen! wenn die Kritiker diesen Märtyrergang des Künstlers sich doch zu vergegenwärtigen, ihn nur eine Nacht zu durchträumen gezwungen werden könnten, sie sollten das Urtheil nicht unterlassen, aber sie würden mild das Misslungene aufdecken, das Gelungene nicht geflissentlich übergehen, und vor Allem den Künstler, dessen Production das Unglück hat, ihnen nicht zu gefallen oder nicht von ihnen verstanden zu werden, was ja auch zuweilen möglich, mit Achtung behandeln, eine Wunde ihm vielleicht versetzen durch gerechten oder ungerechten Tadel, nicht aber noch Pfeffer hineinstreuen, seine Schmerzen zu steigern, damit das lesende Publikum etwas Pikantes servirt erhalte. Ist ein Künstler, der missfällt, nicht ein Unglücklicher? Und ist es edel, einen Unglücklichen noch zu verhöhnen, zu bespötteln?

Was ist das? fragte verwundert *Louison*, als jetzt sämmtliche Violinen sich entfernten, und lauter Violen deren Plätze einnahmen.

Habe ich dir nicht von einer ganz neuen, originellen Totalauffassung gesprochen? bemerkte *Henri.* Das Stück spielt in der Ossianischen Welt. Um den Ton dieser nebelgrauen Vorzeit über das Ganze zu legen, habe ich die hellen Violinen ganz weggelassen und ihre Partie den dumpfen Violen zugetheilt. Ist das nicht eine ungewöhnliche Idee?

Louison schüttelte bedenklich den Kopf, und konnte einen Seufzer nicht unterdrücken. Ungewöhnlich ist die Idee, sagte sie, aber, mein geliebter Freund, nicht jede ungewöhnliche Idee ist eine glückliche. Doch, die Ouverture beginnt. Muth und Ruhe, was auch kommen mag.

Ein leises Gemurmel der Ueberraschung hatte sich im Publikum vernehmen lassen, bei der Veränderung des Orchesters. Darauf folgte die gespannteste Aufmerksamkeit, denn das ist die erste und sicherste Wirkung einer als neu sich ankündigenden Erscheinung.

Um es kurz zu machen: die Oper hatte herrliche Piecen, und die ersten wurden applaudirt. Bald aber fing die Monotonie derselben Klangfarbe an, das Publikum zu ennuyiren. Nach dem Schlusse zu sprach eine Stimme im Parterre einige Worte, welche *Henri* in der steigenden Angst nicht verstehen konnte, worauf aber ein allgemeines Gelächter ausbrach. Am Ende ging das Publikum still fort, die Oper war durchgefallen!

In dem Maasse, als die Theilnahme der Zuhörer sich minderte und endlich ganz erkaltete, stieg in dem Gemüthe *Henri's* die Qual erkannter Täuschung, und wüthete am Ende förmliche Verzweiflung. Regungslos, düster vor sich hinstarrend, blieb er sitzen, während das Publikum sich entfernte. Die Lichter verlöschten, dunkel wurde der leere Raum, und noch machte er keine Anstalt aufzubrechen.

Mit weicher, gerührter Stimme lispelte *Louison* ihm jetzt zu: Wollen wir nicht gehen, mein Freund?

Wie aus einem schrecklichen Traume erwachend, blickte *Henri* sie verstört an. Gehen? Ja! rief er in wilder Aufregung. Gehen! aus dem Hause, aus der Welt! Und fort wollte er stürzen.

Sich an ihn anklammernd, rief *Louison*: Wohin?

Digitized by Google

und ohne mich? Du willst mich allein bei Nacht den langen Weg machen lassen?

Ich werde dich begleiten, sagte er, plötzlich scheinbar gefasst.

Sie gingen.

So viel Mühe sich *Louison* auf dem Wege gab, ein Gespräch anzuknüpfen, ihn zu trösten, kein Wort kam über seine Lippen.

Vor ihrem Hause angekommen, sagte er mit sonderbarem Tone: „Gute Nacht“, und wollte sich rasch entfernen.

Wenn deine Liebe keine Heuchelei gewesen, sagte jetzt *Louison* mit vorwurfsvollem und fast gebieterischem Tone, so wirst du mich auf mein Zimmer begleiten, und ein kleines Nachtmahl bei mir einnehmen. Dann will ich dich nicht halten, und magst du beginnen, was du nicht lassen kannst. Dabei fasste sie seine Hand und zog den willenlos Folgenden die hohe dunkle Treppe sich nach.

V.

Freundlich loderte die Flamme in dem Kamin von *Louison's* bescheidenem Zimmerchen. Ein frugales Nachtmahl war von der treuen Aufwärterin servirt.

Nun lass uns ruhig über den heutigen Abend plaudern, sagte *Louison* liebevoll zu *Henri*, indem sie ihm die wild herabhängenden Haare aus dem glühenden Antlitze strich. Ungeschehen ist er nicht zu machen, wohl aber nützlich für die Zukunft. Nicht verzweifeln soll der Mensch über hereingebrochenes Ungemach, sondern es bekämpfen, besiegen und in's Gute zu wenden trachten.

Was ist hier in's Gute zu wenden? erwiderte jetzt heftig *Henri*, sein hartnäckiges Stillschweigen endlich brechend. Das Werk, um dessenwillen ich mich von dir trennte, mich ein halbes Jahr in die Bastille setzen liess, auf das ich die Hoffnung unserer Verbindung setzte, ist durchgefallen. Ich Thor, der ich mir einbildete, Talent zu besitzen!

Louison athmete freier, als *Henri* zu reden begann.

Du hast Talent, du hast Genie, deine heutige Oper hat es mir von Neuem sicher bewiesen. Nur ein Fehler fällt dir zur Last, den ich dir schon öfter genannt, und von dem du dich nun überzeugt haben, und ihn in der Folge hoffentlich vermeiden wirst. Du hast eine Eingebung deiner Fantasie angenommen, ohne sie zu prüfen. Du hast das Neue an deiner Auffassung gesehen, aber nicht die Monotonie, die unfehlbar daraus fliessen musste. Kurz — du hast gesehen, dass ein einziger Kunstirrthum die ganze lange Arbeit selbst des Genie's vernichten kann.

Ein tiefer Seufzer entstieg *Henri's* Brust. Wahrlich, du hast Recht, sagte er. Wie Schuppen fällt es mir vom Auge. O, mein Gott, wie konnte ich übersehen, dass die dumpfen Töne der Violen, die ganze Oper hindurch vorzugsweise angewandt, das Ohr ermüden mussten!

Die Hoffnung ist glücklicherweise eine so wunderthätige Macht, dass ihr selbst die verzweifeltste Stimmung nicht lange widersteht. Auch in *Henri's* Gemüth drang sie mit der klaren Erkenntniss des begangenen Fehlers siegreich ein. Er fühlte, dass der feindliche Dämon, der sein Kunststreben gehemmt, nun gänzlich machtlos geworden. Der Sturm in seinem Innern legte sich. Er fing an zu essen.

Es klopfte leise. Auf das „Herein“ *Louison's* erschien das ehrliche Gesicht des alten Orchesterdieners in der halbgeöffneten Thür.

Verzeihung, wenn ich störe, sagte er freundlich, ich hätte ein Wörtchen mit dem Herrn zu reden.

Da entfiel *Henri* der zum Munde geführte Bissen und ein schamvoll-verzweifeltes Aussehen nahmen seine Gesichtszüge wieder an.

O, ich arrogsnter, sinnloser Thor! rief er zürnend aus, und schlug sich mit der geballten Faust vor die Stirne.

Erschrocken fragte *Louison*: Mein Gott, welch neues Unglück ist geschehen?

Er soll entschuldigen, sagte *Henri* hastig und halb leise zu dem Orchesterdiener. Unüberwindliche Hindernisse! Ich sei krank. Sage, was du willst, nur entferne ihn auf unverletzende Weise.

Schade, sagte der Orchesterdiener mit unverhaltener Theilnahme, und wollte gehen. Alles schon eingerichtet. Das wird Kosten machen!

Mein Gott, was hast du denn gethan, fragte *Louison* immer ängstlicher werdend.

Nun wohl, sagte *Henri* resignirt, lerne meine Dummheit ganz kennen, und verachte — nein, rief er fast thränend aus, bedaure mich, denn anstatt den Himmel heute zu finden, wie ich zuversichtlich erwartet, werde ich in die Hölle gestossen.

Mein Gott, so rede endlich! welch neues Unglück?

Ja wohl ein Unglück! rief desperat *Henri*. — Wirst du mir verzeihen?

Du stellst meine Geduld auf eine harte Probe, sagte *Louison* zürnend.

Mit scheuem, niedergeschlagenem Blicke begann *Henri*:

In der sichern Hoffnung, dass meine Oper heute entschiedenes Glück machen werde, habe ich —

Nun, was denn?

Habe ich in der Kirche heute Abend den Pfarrer bestellen lassen, um uns zu trauen. Jetzt kommt mein Freund da, und meldet, dass die Lichter angezündet, der Altar geschmückt, der Priester des Brautpaares harre. Und ich!

Louison's Gesicht überzog ein glühendes Roth; die schweren seidenen Wimpern schlossen sich einen Augenblick über den eben noch so neugierigen Augen.

Plötzlich erhob sie sich, ging auf die Kommode zu, öffnete ein Fach, zog eine schwere Geldrolle hervor, und indem sie auf ein frisch eingebundenes Buch deutete, das auf der Kommode lag, sagte sie mit unbeschreiblich anmuthigem Wesen und weicher Stimme: Der Pfarrer soll nicht vergeblich warten.

Sieh hier das Honorar für meinen ersten Roman, wovon bereits die zweite Auflage erschienen. Der Ertrag schützt uns auf längere Zeit vor Mangel. Ehe er

Digitized by Google

aufgezehrt, ist deine nächste Oper geglückt, das weiss ich gewiss. Sie warf einen Shawl um, gab *Henri* die Geldrolle und reichte ihm die leise zitternde Hand.

Henri stand verwirrt da. Du, einen Roman geschrieben, und eine zweite Auflage davon? fragte er verwundert.

Ja, mein Freund, sagte *Louison* sanft und bescheiden. Du siehst, dass selbst ein geringes Talent Erfolge erringen kann, wenn es sich durch treue Studien an den Werken der Meister erwärmt, ihre Maximen ihnen ablauscht, und danach seine eigenen Pläne entwirft, prüft und consequent ausführt. Was wird dein Genie nicht erst vollbringen, wenn du es künftig auf solche Weise verwenden willst!

Du mein guter Engel! rief *Henri* gerührt und begeistert aus. Ich nehme dein Geschenk an, denn ich weiss, dass ich es dir in der Folge ersetzen kann. An deiner Seite werde ich, der glücklichste Gatte, von nun an arbeiten. Dir will ich vorspielen, was ich geschaffen. Du sollst mein Publikum sein, und was diesem gefällt, sagte er, indem er die Liebeglühende an sein Herz drückte, wird dem grossen nicht missfallen. Lass uns gehen!

Der alte Orchesterdiener brannte seine kleine Laterne an, und wandelte vergnügt vor sich hinmurmelnd dem seeligen Paare voraus.

Auf dem Wege zur Kirche, den Beide still wandelten, fragte *Henri*, um etwas zu reden: Was sagte denn die Stimme im Parterre, worauf das ganze Publikum so lachte?

Einen Louisd'or für ein einziges E der Violine, erwiderte *Louison*.

Die Stimme hatte Recht, sagte *Henri* heiter. Und dabei *Louison* fester an sich drückend, rief er entzückt aus: Ahnt wohl von allen den heutigen Zuhörern einer, wie unnennbar glücklich in diesem Augenblicke der durchgefallene Componist ist?! *E. Gr.*

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Funfzehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag den 4. Februar. — Symphonie von *Pape* (neu, Manuscript), unter Direktion des Componisten. — Scene und Arie aus Faust von *L. Spohr*, gesungen von Fräulein *Schloss*. — Fünftes Concert für Violine von *de Beriot* (neu), vorgetragen von Herrn Concertmeister *F. David*. — Ouverture zu Leonore von *L. van Beethoven* (Nr. 2.) — Arie aus Figaro von *Mozart*, gesungen von Herrn *Behr*. — Variationen für Violine über ein russisches Thema, componirt von Herrn C.-M. *F. David*. — Zwei Lieder am Pianoforte gesungen von Fräulein *Schloss*: a) „Zwiegesang" von *L. Spohr*, mit obligater Klarinette; b) „der Freier" von *A. Lindblad*. —

An einem so complicirten musikalischen Kunstwerke als die Symphonie ist, stellen sich bei der ersten Aufführung die Schwächen leider gleich erkennbar vor, während die Schönheiten, besonders die versteckten, schwer zu bemerken sind. Aehnlichkeiten z. B. in einzelnen Gedanken oder ganzen Sätzen entgehen wenigen Hörern; eine geniale Wendung, oder Modulation, oder thematische Gestaltung u. s. w. können bei dem ersten eiligen Vorüberfluge leicht unbemerkt bleiben. Die *Pape*'sche Symphonie erinnert zuweilen an *Beethoven* und *Mozart*, hat aber auch viel Eigenthümliches, welches letztere jedoch selten gleich als unmittelbare reine Schönheit sich darstellt. Das, was dieser Symphonie wie so mancher neueren eine gleich allgemein durchgreifende Wirkung hauptsächlich erschwert, ist ein geflissentliches Ineinanderfliessenlassen der Gedanken. Die lichtvollen Abtheilungen in grösseren kontrastirenden Perioden fehlen. Zwar herrscht thematische Einheit in den Sätzen, aber weniger die thematische Mannichfaltigkeit, d. h. das Thema erscheint fast durchgängig, aber nicht genug mit neuen, unerwarteten, überraschenden und steigenden Veränderungen begleitet. Die Symphonie wurde als das Erzeugniss eines bedeutenden Talentes erkannt, doch vermochte sie eine entschieden günstige Wirkung nicht hervorzubringen. Dies gab auch der ruhige Applaus des Publikums kund. — Fräulein *Schloss* und Concertmeister *David* erhielten, wie fast immer, stürmischen Beifall. Eben so die Ouverture zu Leonore.

Herr *Behr* sang die Arie „Non più andrai" aus *Mozart's* Figaro. Da er jetzt das Tremuliren lässt, konnte seine schöne, volle kräftige Stimme ungetrübt hervortreten und wirken. Reichlicher und verdienter Beifall wurde ihm gespendet.

Am Montag vorher gab Herr *Carl Mayer* ein Extra-Concert im Gewandhause. Da wir unsere Meinung über diesen Künstler früher ausgesprochen, wollen wir hier nur bemerken, dass er ausser seinen eigenen Compositionen auch die Fantasie für Pianoforte, Orchester und Chor von *Beethoven* mit gab, und durch den Vortrag dieser himmlischen Gefühlsmusik im Verein mit Chor und Orchester das Publikum in die glücklichste Stimmung versetzte. Der Beifall war wie früher enthusiastisch.

Auch in diesem Concert erwarb sich Fräul. *Schloss* den gewohnten reichlichen Beifall.

Hechingen, den 18. Januar. Es ist angenehm zu denken, wie leicht Musik, gleich der Dichtkunst, überall hinzudringen vermag. Das Bild, die Statue, das Bauwerk sind an den Ort gebaut, und bringen nachhaltige Eindrücke doch eigentlich nur auf den beschauenden Kenner hervor. In kleinen Hütten dagegen findet ihr auf einem verstimmten Klaviere oft die schönsten Schätze der Musik; in einer armseligen Schenke singen Bauernbursche vierstimmige Lieder, und arme Dorfschulmeister, denen ihr sorgen- und mühevolles Leben kaum einen freien Athemzug gönnt, einigen sich aus Nah und Fern zu einem sogenannten Musikfeste. In die Herzen des deutschen Volkes ist die Musik gedrungen, und macht von da aus ihre Rechte und Forderungen geltend. Doch ist dies eben nicht

Digitized by Google

in ganz Deutschland der Fall. Darum Achtung und Ehre dem Fürsten, der im Bewusstsein dieser Zeitforderung sich bestrebt, unter seinem Volke den Sinn für die Musik zu erwecken, zu verbreiten und zu pflegen! Solch ein Fürst ist aber der unsrige! Mag sein ihm angeborener Sinn für Musik, seine Liebe zu ihr, ich möchte sagen, sein künstlerischer Egoismus, Beweggründe dazu abgeben, gewiss freut es ihn, hat er zur Erreichung jenes Zweckes wiederum einen guten Theil beigetragen. Liebt er es doch selbst, den Vorurtheilen seines Standes entsagend — Künste kennen ja keine Rangordnung — sich den Künstlern als ausübenden Künstler an die Seite zu stellen, und durch die Achtung, die er dadurch vor der Kunst und ihren Jüngern an den Tag legt, Achtung von Andern für diese und jene zu erzwingen. Und nicht wenig ist damit gewonnen! denn unser Publikum ist nicht ein solches, wie das mancher grossen Stadt, das in Kenntniss, in Bewusstsein des Werthes von dem, was ihm geboten wird, mit gebildetem Urtheile der Aufführung lauscht. Noch sind wir leider um ein paar Jahrzehnte theilweise zurück, noch wissen bei uns gar Viele die Kunst in ihren Beziehungen zur allgemeinen Gesellschaft nicht zu schätzen, noch leben bei uns Manche, denen ein Künstler gleich mit einem Kunststückmacher gilt. Aber es fängt an, licht zu werden, licht von unten, in den untersten Volksclassen. Wohl leben hier in den gebildeteren Ständen Manche, die Sinn und Liebe für die Musik im Herzen tragen, aber es sind deren nur Wenige, der Hindernisse aber, die einer sorgsameren Pflege in den Weg treten, gar viele, mögen sie nun theilweise in einer gestörten geselligen Einheit liegen, mögen sie es anderntheils leider auch in einer falschen Eitelkeit der Musiker, von denen Manche, wie es auch an anderen Orten der Fall, sich selbst gern zu Professionisten stempeln möchten.

Aber auch in anderer Beziehung ist das Verhältniss unseres Publikums ein anderes, wie das in mancher grossen Stadt: aus eigenen Mitteln erhält sich unser Fürst eine Kapelle und ladet zu den musikalischen Aufführungen einen Theil der hiesigen Einwohner ein, freut sich auch über zahlreiche Besuche aus der Nachbarschaft. Gewiss, eine fürstliche Munificenz, die nur mit schweren Opfern erkauft werden kann, da wir weder musikalische Rekruten noch Stellvertreter aus unserer Mitte zu stellen vermögen. Aber selbst auch ihr Werth wird zuweilen verkannt, zu einem relativen gemacht: scheint es doch, als vermöchten Viele den Werth einer Sache nur nach dem dafür ausgegebenen Gelde zu schätzen.

Es hat unser Fürst um sich eine Anzahl von Musikern versammelt, die seiner Liebe zur Kunst ein sorgenloses freies Leben danken. Freilich ist der Kreis, in dem sie sich hier bewegen, ein beengter, wie es die Abgeschlossenheit von der musikalischen Aussenwelt, die Kleinheit, die Eintönigkeit des Lebens selbst schon bedingen: doch lässt sich ja gerade auf dies beengterere Zusammensein eine geistigere Geselligkeit, ein gemeinschaftlicheres Erstreben und Erfassen des Endzweckes gründen. Auch gönnt der Fürst drei Monate im Jahre freie Zeit, um sich den kleinlichen Verhältnissen des hiesigen Lebens zu entziehen und das bewegtere Treiben der grossen Musikwelt zu betrachten. Darum wer ein richtiges Verständniss der Kunst, warme Liebe zu ihr und guten Willen mitbringt, vermag gewiss unter der Aegide eines solchen Mäcenas der Musik, wie unser Fürst, dem Leben hier eine Lichtseite abzugewinnen, um die ihn mancher Künstler in einer grossen Stadt, in einer gepriesenen Lage beneiden würde.

An der Spitze des Orchesters steht *Th. Täglichsbeck*, gleich achtungswerth als Mensch, wie als Künstler: einer jener liebenswürdigen geraden Charaktere, wie sie uns die Welt der Musiker leider nicht zu oft bietet. Fern von allem Neide, aller kleinlichen Selbstsucht, ist er stets bereit, das fremde Gute anzuerkennen und zu unterstützen. Früher als einer der besten Virtuosen auf der Violine bekannt, hat er es jetzt aufgegeben, die Legion der herumreisenden Virtuosen zu vermehren, und widmet seine freie Zeit der Composition, in der er im Fache der Kammermusik schon Vortreffliches geleistet. Eine Ausnahme von der Regel ist seine Anerkennung in Deutschland der Frankreichs gefolgt, von wo aus das Lob seiner ersten Symphonie, die in den grossen Concerten aufgeführt worden, wiederhallte. Werke als diese, und mehrere andere grössere Compositionen, die von ihm mit Fleiss und Geschick redigirten Sammlungen von ein- und mehrstimmigen Gesängen, wie Orpheon, Völkerballe und wie sie alle heissen, haben seinen Namen unter das musikalische Publikum getragen. Mit Eifer und Sachkenntniss leitet er die Concerte und Kirchenmusiken — denn auf solche beschränken sich unsere musikalischen Leistungen — und hat für sein Orchester einen ehrenvollen Platz unter den besseren in Deutschland errungen. Es umfasst in sich Künstler, die jedem grösseren zur Zierde gereichen und sich den ersten Virtuosen auf ihren Instrumenten würden mit Glück an die Seite stellen können, wie *Rottmaier* auf der Flöte, *Oswald* auf dem Violoncell, *Stern* auf der Violine, die sich auch mit günstigem Erfolg in Compositionen für ihre Instrumente versucht haben, manch' anderer recht braven Mitglieder nicht zu gedenken. Auch werden sie dabei von einigen Dilettanten auf eine eben so würdige wie anerkennungswerthe Weise unterstützt. Die ersten und besten der deutschen Meisterwerke werden in den fast alle acht Tage stattfindenden Concerten von diesen Kräften so trefflich zu Gehör gebracht, dass oft wenig, zuweilen nichts zu wünschen übrig bleibt, und selbst den Forderungen des strengsten Kritikers aus einer grossen Musikstadt Genüge geleistet würde. So hörten wir in dem kurzen Zeitraume seit Weihnachten — die drei vorhergehenden Monate sind für die Ferien bestimmt — 5 der besten Symphonieen: im ersten Concert die C moll von *Spohr*, im zweiten und vierten die A moll von *Mendelssohn*, im dritten die *Schubert*'sche, und im fünften die A dur von *Beethoven*, und in allen fünfen war die Aufführung dem Werthe dieser Werke entsprechend. Die anderen Nummern wurden theils durch Mitglieder des Orchesters, theils durch Dilettanten auf eine entsprechende Weise ausgeführt.

So möge denn dies Jahr, dass uns so freundlich und hoffnungsreich beim Beginn gelächelt hat, in seinem Laufe eine reiche Ernte auf dem Felde der edlen Mu-

Digitized by Google

sica bringen, dass wir das Ende wie den Anfang preisen können! Und es wird es gewiss, wenn gleicher Ernst, guter Wille und wahre Liebe zur Kunst die Herzen Aller beseelt.

Feuilleton.

Am 20. Januar feierte *Spohr* sein fünfundzwanzigjähriges Amtsjubiläum als Hofkapellmeister in Kassel. Es war dazu eine Feier im Theater veranstaltet worden, wobei einzelne Scenen aus des Tondichters Opern zur Darstellung kamen; am Schlusse erblickte man im Hintergrunde der Bühne Spohr's Geburtshaus zu Seesen. Von einer Deputation abgeholt, betrat der Gefeierte die Bühne, Frau *Birnbaum* setzte ihm einen Lorbeerkranz auf das edle Haupt, und ein Regen von Gedichten, Kränzen und Blumen ergoss sich über ihn. — Der Kurprinz-Mitregent hat den Meister, unter fernerer Beibehaltung seines gegenwärtigen Dienstverhältnisses als Hofkapellmeister, zum Generalmusikdirektor „in der vierten Klasse der Rangordnung“ ernannt. Von der städtischen Behörde in Kassel hat *Spohr* das dasige Ehrenbürgerrecht, von dem König von Preussen den rothen Adlerorden dritter Klasse erhalten.

Halévy's „Musketiere der Königin“ sind in Kassel und Dresden aufgeführt worden, haben jedoch in beiden Städten nur wenig angesprochen.

Jenny Lind feiert jetzt ihre Triumphe in Wien. Ihre dortigen Verehrer haben von dem Künstler *Radnitzky* eine Medaille auf sie prägen lassen, deren Avers das Portrait der Künstlerin zeigt; auf dem Revers sieht man einen Schwan mit einem Lorbeerkranze, darüber einen Stern mit der Umschrift: *Nescit occasum*; darunter die Inschrift: „Der hohen Künstlerin ihre begeisterten Verehrer.“

Die blinde Sängerin Fräulein *Bertha Bruns* aus Hamburg, welche noch in Leipzig sich hören liess, hat in Dresden ein geistliches Concert gegeben und vielen Beifall gefunden.

Die „Normalsingschule“, welche am 1. August vorigen Jahres zu Utrecht errichtet wurde, schreitet rüstig vorwärts. Sie wurde gegründet von der dortigen Gesellschaft für's allgemeine Beste (Maatschappye tot Nut van't Algemeen), unter Theilnahme der grossen holländ. Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst (Maatsch. tot bevordering der Toonkunst). Unter der Leitung des Herrn *Smits* aus Amsterdam hat sich einer der Lehrer an der städtischen Schule, Herr *van den Berg*, mit der *Smits*'schen Unterrichtsmethode so vertraut gemacht, dass er in der Normalschule mit vielem Erfolge den Unterricht nach diesem System ertheilt. Die Anstalt zählt bereits 50 Zöglinge, welche gute Fortschritte machen. — Das seit fast zweihundert Jahren zu Utrecht bestehende *Collegium musicum ultrajectinum*, eine Concertgesellschaft, hat einen schönen neuen Saal gebaut, welcher im Monat Januar eingeweiht werden sollte.

Am 26. Januar wurde in Dresden die fünfundzwanzigjährige Jubelfeier von *Webers* Freischütz begangen. Einleitungsmusik; ein von *Uffo Horn* verfasstes, von Fräulein *Bayer* gesprochenes Gedicht; Bekränzung der Büste des Meisters — und dann die Aufführung der Oper selbst, das waren die Bestandtheile der Festlichkeit. — Von allen *Sängern* der Oper im Jahre 1822 ist nur noch die *Funk* übrig, jetzt verehelichte *Grua*.

In Paris hat eine neue komische Oper in drei Aufzügen: Ne touchez pas à la reine, Buch von *Scribe*, Musik von dem in Deutschland noch wenig bekannten *Boisselot*, sehr gefallen. Man rühmt an ihr schöne, originelle Melodieen und eine treffliche Instrumentation. Auch das Buch soll recht unterhaltend sein.

Die italienische Oper in London wurde am 15. Januar mit *Donizetti's* Favorita und dem Debut des Tenors *Gardoni* darin eröffnet. Später kommt Tenor *Fraschini*, dann die Damen *Castellan* und *Sanchioli*. Zu Ostern wird die *Lind* erwartet. *Superchi*, *Coletti* und *Staudigl* sind ebenfalls engagirt; *Lablache*, Vater und Sohn, und *Corelli* sind von der früheren Truppe geblieben. Ausserdem singen die Damen *Vietti*, *Nascio*, *Fagioni*, Herr *Borella*. — Musikdirector ist Herr *Balfe*. Der Chor, neugebildet, zählt 80 Personen. — Man sagt, *Mendelsohn-Bartholdy* werde im Laufe der Saison eine Oper auf die Bühne bringen, deren Buch nach *Shakespeare's* Sturm bearbeitet sei. Ferner sollen zur Aufführung bestimmt sein *Meyerbeer's* Feldlager in Schlesien und Robert der Teufel, eine Oper von *Verdi*, deren Sujet *Schillers* Räubern entnommen, *Rossini's* Robert Bruce, u. s. w.

Die vereinigten norddeutschen Liedertafeln der Städte Bielefeld, Bremen, Bückeburg, Celle, Detmold, Göttingen, Hameln, Hannover, Herford, Hildesheim, Lemgo, Lüneburg, Minden, Nienburg, Oldenburg, Hessen-Oldendorf, Osnabrück, Paderborn, Rieteln, Salzufeln, Springe, Stolzenau und Vlotho werden ihr Gesangfest in diesem Jahre in Pyrmont feiern.

In Neapel findet der deutsche (böhmische?) einundzwanzigjährige Klaviervirtuos *Strakosch* grossen Beifall, und es ist nur eine Stimme darüber, dass er seine italienischen Collegen weit hinter sich lässt. Die Violin- und Harfenvirtuosen *Briand* und *Scotti* stehen ihm würdig zur Seite. Es ist überhaupt in Neapel jetzt eine Zeit musikalischer Begeisterung.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlage der Hofmusikalienhandlung von
Adolph Nagel in Hannover.

Appel, Karl, Jugendfreuden, 2tes Heft: Leichter Walzer zu 4 Händen. 8tes Wk. 10 gGr.
— — Mühlenlieder von *Vogl*. mit Pf. 7tes Wk. 14 gGr.
Ellisen, C. W. Gebet und Polacca aus Moses von *Rossini*, f. Pf., ohne Worte überte. 8 gGr.
Enckhausen, H. Choral- und Melodieenbuch zum hannov.-lüneburg.- und hildesheimschen Gesangbuche. 1 Thlr. 20 gGr.
Dasselbe zum Schulgebrauch 2 gGr.
v. Göthe, Walther, 6 altdeutsche Lieder von *Kaltenbach*, mit Pf., 20tes Wk. 1 Thlr.
Hille, Ed. 2 Scherzos f. Pf. 8tes Wk. Nr. 2. 6 gGr.
— — 4 Gesänge mit Pf. 20tes Wk. 16 gGr.
Laetitia Nr. 35. Ländler von *Fr. Sachse* und Pfingströschen-Polka f. Pf. Nr. 36, Marien-Galopp und Kaffe-Schottisch von *Schnell*, à 4 gGr.
Lied: Der Kuss. „Im Dörfchen wo ich lebte“, mit Pf. oder Guit. 2 gGr.
Marschner, H., Gedichte von *E. Geibel* und *A. Tellkampf*, mit Pf. 136stes Wk. 1 Thlr.
Schacht, M., Adonis-Galopp f. Pf. Nr. 38, 4 gGr.
Sommerlatt, B. Vergissmeinnicht-Walzer f. Pf. 11tes Wk. 8 gGr.

Digitized by Google

Bei **Marco Berra** in Prag ist erschienen und durch Herrn **B. Hermann** in Leipzig für feste Rechnung zu beziehen:

Robert Führer's

Gradualien und Offertorien

für sämmtliche Commun-Feste des ganzen Jahres nach dem römischen Missale an.

(Für das Fest Aller-Heiligen und mehrer Märtyrer.)
1. Lief. **Graduale** Timete Dominum / **Offertorium** Justorum animae.

(Für Apostel-Feste.)
2. Lief. **Graduale** Constitues eos principes / **Offertorium** In omnem terram.

(Auf Feste eines heiligen Märtyrers.)
3. Lief. **Graduale** Justus ut palma / **Offertorium** Gloria et honore

(Auf Feste eines heiligen Bischofs oder Beichtigers.)
4. Lief. **Graduale** Inveni David / **Offertorium** Veritas mea.

(Auf Feste mehrer Heiligen.)
5. Lief. **Graduale** Gloriosus Deus / **Offertorium** Mirabilis Deus.

(Für Feste einer heiligen Jungfrau.)
6. Lief. **Graduale** Dilexisti justitiam / **Offertorium** Afferentur regi.

(Für Feste heil. Aebte.)
7. Lief. **Graduale** Domine praevenisti / **Offertorium** Desiderium animae.

(Auf Jungfrauen- oder andere Feste weibl. Heiligen.)
8. Lief. **Graduale** Specie tua / **Offertorium** Filiae regum.

(Für Feste heiliger Päpste, Kirchenlehrer u. s. w.)
9. Lief. **Graduale** Os justi meditabitur / **Offertorium** In virtute tua.

(Für das Fest eines jeden Heiligen.)
10. Lief. **Graduale** Beatus vir / **Offertorium** Justus ut palma.

(Für verschiedene Feste weibl. Heiligen.)
11. Lief. **Graduale** Audi Filia / **Offertorium** Diffusa est gratia.

(Auf das Fest eines heil. Bischofs; dann für Heiligen-Feste zur Osterzeit.)
12. Lief. **Graduale** Ecce sacerdos / **Offertorium** Confitebuntur coeli.

(Für Feste mehrerer Heiligen zur Osterzeit.)
13. Lief. **Graduale** Alleluja; Sancti tui / **Offertorium** Laetamini in Domino.

(Für Feste des heil. Kreuzes; d. g. auf den Gründonnerstag.)
14. Lief. **Graduale** Christus factus est / **Offertorium** Protege Domine.

(Für Feste heiliger Engel.)
15. Lief. **Graduale** Laudate Dominum / **Offertorium** Stetit angelus.

(Vom heiligen Altars-Sakramente.)
16. Lief. **Graduale** Oculi omnium / **Offertorium** Sacerdotes Domini.

Zur 8ten Lieferung wird das wohlgetroffene Portrait des Componisten gratis beigegeben.

Für die Orgel.

Führer's, Rob., Hirtenklänge. 6 Pastoral-Präludien 40 Kr.
— — Sechs Pastoral-Präludien. 40 Kr.
— — Cypressenlaub. 6 leichte Orgel-Präludien zum Gebrauche bei Seelenmessen. 40 Kr.
— — 3 Präludien nach altböhmischen Kirchen-Gesängen. 30 Kr.
— — 32 kurze Präludien in den gebräuchlichsten Dur- und Moll-Tonarten und in verschiedenen Charakteren. Fl. 8.

In Concerten haben folgende neuere Werke allgemeinen Anklang gefunden:

Preciosa pour Piano par **Kullak.** Op. 14. 1 Thlr.
Jubelouvertüre, Freischütz- und Oberon-Ouverture von *C. M. v. Weber*, für Piano von **F. Liszt** à 1 Thlr.
Göthe's Walpurgisnacht für Solo und Chorgesang mit Piano, Gesang der Geister über den Wassern für Vokalquartett. Op. 88. Partit. u. Stimmen von **C. Loewe.** à 1 Thlr.
5 spanische Lieder, gesungen von Mad. **Viardot.** à 1 Thlr.
Herr *Rellstab*, die Spener'sche Ztg. und musikal. Ztgen. etc. empfahlen den Dilettanten die leichten
12 Kinderlieder von **Gumbert.** Op. 15. 2. Lief. à 15 Sgr.
5 einfache deutsche Lieder von **Reissiger.** Op. 182. 15 Sgr.
Berlin.
Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Im Verlage von **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Zigeuner-Sonate

für das Pianoforte.

(Waldscene. Indisches Mährchen. Tanz. Abend-Cultus. Aufbruch am Morgen.)

Von

Dr. Carl Loewe.

Op. 107. 1 Thlr. 25 Ngr.

Für Violin- und Violoncell-Spieler beachtenswerth.

Feinste raffinirteste **Colophonie,** deren Vortrefflichkeit viele der vorzüglichsten Kenner, worunter die gefeiertsten Namen, anerkannt haben, über welche unter Anderen der Violin-Virtuos Herr **François Prume** das unten angeführte Urtheil fällte, ist allein ächt zu haben bei

Bernhard Keil in Gotha.

Je reconnois la **Colophane** de Monsieur **Bernhard Keil** *à Gotha*, comme la meilleure que j'ai rencontrée jusqu'à présent.

Frs. Prume.

Mainzer Liedertafel.

Durch den Abgang des Herrn *H. Esser*, welcher einem ehrenvollen Rufe nach Wien folgend, dort die Stelle eines Kapellmeisters am kais. königl. Hoftheater am Kärnthnerthor angenommen hat, wird die Stelle eines Musikdirectors bei der Liedertafel in Mainz vacant.

Diejenigen, welche auf die genannte Stelle reflectiren, werden daher ersucht, sich bis längstens medio März bei dem unterzeichneten Vorstande zu melden.

Mainz, im Januar 1847. Der Vorstand der Liedertafel.

Ein ächter Stradivarius (Violon royal), früher im Besitz des polnischen Fürsten *Oginski*, ist für den festen Preis von Ein Tausend Thaler zu verkaufen und bei dem königl. sächs. Concertmeister *Morgenroth* zu Dresden, Ostra-Allee Nr. 11, Vormittags bis 10 und Nachmittags bis 4 Uhr in Augenschein zu nehmen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Februar. **Nr. 7.** 1847.

Inhalt: Ein Wort über Kirchenmusik — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Berlin. Aus St. Petersburg. Aus Berlin. Aus Rom. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ein Wort über Kirchenmusik.

Von *C. Kosmaly.*

Die mannichfachen, seit längerer Zeit über den allmäligen Verfall, besonders der *katholischen* Kirchenmusik, verlautbarten Klagen geben nachgerade zu ernsten Besorgnissen Anlass, in Folge deren sich diesem Gegenstande wieder ein erhöhtes Interesse zuzuwenden beginnt.

Unter diesen Umständen ist eine ausführlichere Besprechung dieser Angelegenheit — bei deren unbestreitbarer grossen Wichtigkeit — so zweck- und zeitgemäss, als auch für alle dabei besonders Betheiligten (Componisten, Geistliche, Lehrer etc.) es gewissermaassen Ehrensache wird, den gegenwärtigen kirchenmusikalischen Zuständen ihre ganze Aufmerksamkeit zu widmen. —

So sicher auch das „Vox populi, vox Dei" im Allgemeinen sich immer in Wahrheit bestätigen mag, so kann es doch, namentlich in der Kunst, mitunter vorkommen, dass die Anwendung dieses Spruchs bedeutenden Einschränkungen unterliegt. Ob dies nicht auch hier bei der Einhelligkeit in jenen gegen die neuere Kirchenmusik erhobenen Beschwerden der Fall, wird sich im Verfolge vorliegender Untersuchung zeigen, wie von ihrem Ergebniss auch die Entscheidung abhängen wird, welche von den der heutigen Kirchenmusik zur Last gelegten Uebelständen wirklich vorhanden und sonach gerechte Bedenklichkeiten einzuflössen geeignet, und welche als lediglich in der Einbildung bestehende, leere Schreckbilder zu betrachten sind.

Um hierüber Gewissheit zu erlangen, kommt es zunächst darauf an, zu untersuchen, *von woher* jene Anklagen gemeiniglich ertönen, und auf welche Unzulässigkeiten sie vornehmlich sich beziehen. —

Unter den so verschiedenen Abstufungen musikalischer Geschmacksrichtungen und Ansichten gibt es *zwei* Hauptschattirungen, die auf die *Anerkennung* oder *Verwerfung* in Sachen der neueren geistlichen Tonkunst einen nicht unbeträchtlichen Einfluss ausüben.

Die Repräsentanten der *einen* — am Treffendsten werden sie als *musikalische Terroristen* oder auch als die *Puritaner* in der Kunst bezeichnet — gehen in ihrem strengen, an Fanatismus grenzenden Eifer so weit, dass sie in der kirchlichen Composition Alles schlechthin als *weltlich* oder *unheilig* verdammen, worin nicht *durchweg* der Charakter *geistlicher Zerknirschung*, der Ausdruck *finsterer Ascetik* und frommer, *weltabgewandter Beschaulichkeit* festgehalten ist. Demzufolge ist ihnen, die mit starrer Orthodoxie an den Dogmen des doppelten Contrapunkts, an hergebrachten kirchenstylistischen Satzungen festhalten, in der neueren Kirchenmusik Nichts „*kirchlich*", Grau selbst noch nicht grau genug; haben sie ferner eine wahre Aversion vor aller *Instrumentalmusik in der Kirche*, indem sie von der Ansicht ausgehen, dass *sämmtliche* — Streich- wie Blas-*Instrumente* — als *solche* schon der Heiligkeit des Ortes, wie der Würde des Gottesdienstes Eintrag thun, wie verständig, oder selbst wie sinnig auch der Componist diese immer verwendet haben mag.

Als Repräsentanten der *anderen* musikalischen Geschmacksrichtung sind jene ästhetischen Gründlinge anzuführen, die mit vornehmer, einseitiger Ausschliesslichkeit ewig nur *am Alten* hangen, *einzig nur dieses* gelten lassen und sich ohne Unterschied allem Neuen, das schon aus dem Grunde, weil es eben *neu*, unmöglich was taugen kann, hartnäckig verschliessen. —

Während diese überfeinerten Geschmacksrigoristen, deren erstes und letztes Wort immer *Classicität* — fortwährend nur *Palestrina*, *Orlando Lasso* etc. im Munde führen, bei deren Erwähnung sie stets eine übereingekommene, antiquarische Begeisterung zur Schau tragen, pflegen sie dagegen für die Bestrebungen späterer Epochen und vollends der Gegenwart eine hochfahrende Geringschätzung an den Tag zu legen. —

Von den ziemlich zahlreichen Anhängern dieser beiden, so eben charakterisirten Parteien geht zum grossen Theile die gegen die modernen geistlichen Compositionen erhobene Opposition aus: — eine Opposition, in deren *Motivirung* die beiden Confessionen zwar um Einiges von einander abweichen, während sie dagegen in den daraus gezogenen *Folgerungen: der gänzlichen Verwerfung der neueren Kirchenmusik* — wie man sieht, völlig übereinkommen.

Zur richtigen Würdigung der Erheblichkeit der meisten jener Ausstellungen, und um darzuthun, wie einseitig, excentrisch, ja völlig absurd eine solche Verdammung in Pausch und Bogen, kommt es zunächst nur darauf an, auf die *eigentliche, überall und zu allen Zeiten gleiche und unwandelbare Aufgabe aller geistlichen Musik* und ferner *darauf* hinzuweisen, dass — *wo* und *wann* diese Aufgabe — gleich viel *von welchem Componisten* und *welcher Zeit* dieser immer angehöre —

wirklich erreicht ward, alle und jede Anforderungen an dieses Kunstgenre als *vollständig* erfüllt, und alle weiteren, gegen das betreffende Werk vorgebrachten Einwendungen nur als Ergüsse bloser Tadelsucht oder kritisch wählerischen Eigensinnes zu betrachten sind.

Die Aufgabe aller Kirchenmusik kann ewig nur darin bestehen: den von der äusseren Welt mannigfach abgezogenen, von den Sorgen und Geschäften des Tages vorwiegend in Beschlag genommenen Menschen durch ihre Gewalt urplötzlich wieder zum vollen Gefühl und Bewusstsein seines göttlichen Ursprungs und seiner hohen Bestimmung zu bringen; seinen in den Banden der Wirklichkeit, von den Leiden und Freuden der Erde befangenen Sinn von dem kleinlichen Getriebe und den eifersüchtig verfolgten Interessen des Augenblicks *ab-* und auf das Ueberirdische, auf Gott und Ewigkeit *hin*zulenken und mit den hohen Ahnungen der Unsterblichkeit, mit der heiligen Sehnsucht des Jenseits zu durchdringen.

In diesem Satze, für dessen unbedingte Annahme seine ihm inwohnende, über alle Anfechtungen erhabene Wahrheit spricht, findet zugleich der Hauptstreitpunkt über die als unerlässliche Bedingung aller geistlichen Musik aufgestellte *wahre* „*Kirchlichkeit*“ und welches denn wohl *die ächte Kirchenmusik*, der rechte, *eigentliche Kirchenstyl* sei, seine endliche Erledigung; in so fern als sich daraus von selbst die Folgerung ergibt, dass die *ächte Kirchenmusik* alle Zeit unfehlbar immer *diejenige* sein wird, welche dem oben angedeuteten *Endzweck der Kirchenmusik am Vollständigsten entspricht*.

Dass wiederum dies wohl immer eher eine *energische*, Geist und Gemüth gleichmässig durchdringende und mächtig ergreifende, als eine *apathische*, nüchterne, an Geist und Herz gleich *passive* Musik im Stande sein wird, bedarf erst keiner weiteren Beweisführung, wenn wir andererseits auch gern zugestehen, dass die letztere Gattung den systematisch darnieder gehaltenen geistigen Bedürfnissen und Anforderungen mancher Kreise vollkommen entsprechen mag. — —

Der im letzten Satze auf „*energisch*“ gelegte Nachdruck weist deutlich darauf hin, dass derjenige sich sehr irren würde, der in der oben gegebenen Erörterung des eigentlichen Endzwecks aller Kirchenmusik etwa eine stillschweigende Bestätigung der terroristischen Maximen jener Zeloten: — dass die geistliche Tonkunst es lediglich nur mit den Schauern des Todes, mit den Schrecknissen der Vernichtung zu thun haben, dass sie nur die herben und düsteren Empfindungen der Trauer, der Zerknirschung und der Verzweiflung in sich aufnehmen dürfe — finden wollte. Abgesehen davon, dass eine solche mönchisch-ascetische Auffassung der Aufgabe der Kirchenmusik sich mit der christlichen Idee von dem höchsten Wesen, das in seiner Weisheit und Güte den Menschen unmöglich nur zu Schmerz und Klage erschaffen haben kann, wenig verträgt, so schliesst ja auch — in rein *ästhetischer* Hinsicht — die von der geistlichen Tonkunst zu bewerkstelligende *Losreissung* des Hörers von den ihn umfangenden Fesseln des Irdischen, seine von ihr zu vermittelnde *Erhebung* zu den Regionen des Unendlichen, darum die milderen, versöhnlicheren Gefühle, den — selbst stärksten, *dramatischen* Ausdruck des *Lebens selbst* — in dessen höchster Bedeutung: als ein stetes und kräftiges Kämpfen und Ringen nach dem Höheren genommen — oder auch den Ausdruck selbst der *Heiterkeit* — als des Ausflusses der reinen Daseinsfreudigkeit eines in seinem Gott fröhlichen und beseeligten Gemüthes keineswegs aus; vielmehr bedingt die geistliche Tonkunst, um sich jener ihr zukommenden Einwirkung auf das am Ersten durch das Gefühl zugängliche Menschenherz zu versichern, gerade den höchsten Aufschwung der Empfindung, den vollen, unverkümmerten Erguss aller in der menschlichen Seele nur verborgenen Energieen; vorausgesetzt allerdings, dass deren *Ausdruck* stets dem *Edeln*, *Schönen* treu, stets in den Gränzen eines zwar mildern, doch darum nicht minder feierlichen *Ernstes* bleibe. —

Was die ferneren, *die Anwendung der Instrumentalmusik in der Kirche* betreffenden Einwürfe anbelangt, so werden diese wohl durch folgende Gegengründe:

a) dass schon in den ältesten Zeiten bei den religiösen Feierlichkeiten des auserwählten Volkes Gottes selbst — laut der H. S. — der Gebrauch der begleitenden Instrumente eingeführt war —
b) dass ja *die Menschenstimme* selbst doch auch nur ein, freilich das edelste *Instrument* — ferner
c) dass *alle* musikalischen Ausdrucksmittel, *zu rechter Zeit* und *am gehörigen Orte* angewandt, wirksam und daher zweckmässig sind —
d) dass die Instrumente — *an und für sich* — die kirchliche Weihe noch nicht *beeinträchtigen*, so wenig als die doch auch nur als bloses Tonmaterial zu betrachtende *Menschenstimme allein*, die, beiläufig bemerkt, *oft* von sehr *unheiligen Inhabern ausgehen kann*, schon sie wesentlich zu *erhöhen* vermag. —
e) dass erst die mehr oder minder *geeignete Verwendung* der verschiedenen Vocal- und Instrumental-Mittel es ist, wonach sich mit Bestimmtheit hierüber — nämlich über die durch die betreffende Composition bewirkte *Verherrlichung* oder *Entheiligung* des Cultus entscheiden lässt —

am Besten entkräftet.

Ein nicht minder erheblicher, gleichfalls zu näherer Erörterung auffordernder Punkt ist die vorgebliche, von jenen classischen Schönthuern behauptete *ausschliessliche Bevorzugung* und Befähigung *gewisser Zeitperioden und Tondichter* in Bezug auf Hervorbringung von Meisterwerken ächter kirchlicher Musik, wogegen sich der schwerlich zu widerlegende Satz aufstellen lässt, dass, wenn überhaupt der Geist religiöser Weihe sich in der Musik zu offenbaren vermag, er dies *zu allen Zeiten und bei verschiedenen musikalischen Individualitäten* im Stande sein muss; dass er unmöglich nur *an eine bestimmte Epoche, an diese oder jene ausschliesslich privilegirte Künstlerorganisation* gebunden ist, sondern, wie er einst in *Palestrina*, *Allegri* u. A. niedergestiegen, so später eben so sich einem *Mozart* (S. *Offertorium*, *Davidde penitente*, *Requiem*), einem *Cherubini* (S. *Messen*, *Requiem* etc.) mittheilen konnte und

Digitized by Google

dies noch bis auf die heutige Zeit vermag, wie auch der *Ausdruck* dieses Geistes immer durch die jedesmalige geistige Richtung, durch die verschiedene Gefühls- oder Anschauungsweise der Zeit bedingt sein mag. —

Bei ruhiger und genauer Prüfung der Haltbarkeit der den Verketzerungen der modernen Kirchenmusik meist zu Grunde liegenden Motive einerseits, wie anderseits der hier dagegen angeführten Gründe muss dem Urtheile des Einsichtsvollen, Unparteiischen von selbst die Ueberzeugung sich aufdringen, dass es in der That das Kind mit dem Bade ausschütten heisst: wegen einzelner Verirrungen, wie sie in jeglichem Gebiete jeder Kunst von Zeit zu Zeit vorkommen und weil mitunter in unseren Tagen — wie jedoch auch schon früher geschehen — die Aufgabe der Kirchenmusik verkannt oder weniger erreicht worden ist, deshalb all' die grossen geistigen Errungenschaften der neueren Zeit — wir erinnern nur wiederholentlich an *Mozart*, *Haydn*, *Cherubini*, *Beethoven* und an die einer späteren Epoche angehörenden *Spohr*, *Bernh. Klein*, *F. Mendelssohn*, *M. Hauptmann*, *C. Loewe*, *J. Schnabel*, *F. W. Berner* u. A. ohne Ausnahme in die Acht zu erklären und von jeder Gemeinschaft mit der „*classischen*" Vergangenheit ausschliessen zu wollen. „Die Kunst hat nie ein Mann allein besessen", sagt *Göthe*. — — Hoffentlich wird es aber nicht erst der Berufung auf die Autorität dieses Ausspruchs zur Unterstützung der hier aufgestellten Behauptungen bedürfen. —

Ausser den bereits erwähnten und abgewiesenen Einwendungen gibt es nun aber auch noch einige gegen manche neuere geistliche Compositionen erhobene Beschuldigungen, die durchaus nicht ohne Grund und die daher ebenfalls hier zur Sprache kommen müssen. Es beziehen sich diese von wirklichen Sachverständigen, Männern von Fach ausgehenden Beschuldigungen auf *wirkliche Verstösse und Unzulässigkeiten*, die allerdings bei manchen Kirchencomponisten der Gegenwart sich vorfinden, und die in der That Anstoss und Aergerniss zu erregen geeignet sind, indem sie gegen die der geistlichen Tonkunst obliegende Aufgabe den schreiendsten Widerspruch bilden. Hierunter sind die mannigfachen groben Missbräuche zu verstehen, die in einigen katholischen Ländern Ost- und Süddeutschlands, besonders aber in Polen und in Italien, Platz gegriffen haben und denen dort, von den hauptsächlich dabei Betheiligten, *theils* aus *Unverstand*, theils aus *anderen*, *noch tadelnswertheren Gründen*, geflissentlich Vorschub geleistet wird.

Wer jene Länder in Betreff des hier in Rede stehenden Punktes näher kennen gelernt, wer katholische Kirchen in O., in B. öfter besuchte, wird diese Behauptung nicht übertrieben finden, sondern sie als vollkommen wahr bestätigen müssen. Welcher Unfug in Polen, Italien mit der Kirchenmusik getrieben wird — dass man daselbst nicht Anstand nimmt, die einzelnen Texteswerte der H. Messe profaner, weltlicher Musik, bekannten, leichtfertigen Opernmelodieen unterzulegen, ja selbst sich nicht scheut, mit frivolen, üppigen Tanzrhythmen die feierlichen Momente des Gottesdienstes zu begleiten, ist eine bekannte Sache. Die Componisten, Organisten, wollen sie anders ihren Leistungen nur Beachtung verschaffen und damit irgend einen Eindruck auf die Gemeinde hervorbringen, sind förmlich gezwungen, sogenannte „*galante*" Musik zu machen; ja die Letzteren werden von ihren geistlichen Vorgesetzten von Amtswegen angewiesen, sich möglichst *gefälliger* und *kurzer* Tonstücke zu befleissigen.

Die Folge davon ist, dass so manche für die Kirche schreibenden Tonsetzer sich verleiten lassen, der Frivolität, dem blosen sinnlichen Ohrenkitzel mehr einzuräumen, als sich mit der ernsten Bestimmung der Kirchenmusik verträgt. — — Und hier sind wir zu einer Seite unseres Gegenstandes gelangt, von welcher er in der That einige erhebliche Angriffspunkte darbietet, in so fern als sich's hier, wie man so eben ersehen, nicht um weit hergeholte Ausstellungen eigensinnig wählerischer Geschmacksdiftler, um die hohlen Chimären überspannter und unpractischer Aesthetiker, sondern um *wirkliche Uebelstände* handelt. Nichts desto weniger darf man nicht übersehen, dass auch hier es immer nicht die zur *Ausführung* verwendeten — *an und für sich* — wie bereits dargethan worden — *ganz harmlos materiellen* (Vocal- oder Instrumental-) *Mittel* sind, sondern dass die *Composition selbst*, ihr *Charakter*, überhaupt ihr *ideeller Gehalt* es ist, welche der Vorwurf trifft, indem das, was darin die versammelte Menge anspricht und fesselt, weniger als der Geist religiöser Erhebung oder tiefinnerster, andächtiger Versenkung — vielmehr als ein sehr unlauterer: der im Ton frei gewordene und zum Ausdruck gelangte Geist der Gemeinheit und roher, weltlicher Lustbarkeit sich darstellt.

Dieser Verirrung: statt *des Engels* — *das Thier* in uns zu wecken, haben sich, es ist wahr, manche sogenannte geistliche Tondichter der neueren Zeit öfter schuldig gemacht; eben so lässt sich nicht bestreiten, dass, erst ein Mal auf diesen Abweg gerathen, die kirchliche Tonkunst ihren oben erörterten Beruf nothwendig verfehlen muss. Dagegen wagen wir wiederholt zu behaupten, dass die geistliche Tonkunst wirklich den Engel in uns zu wecken vermag, ohne darum der Leidenschaft und jedes dramatisch lebendigeren Colorits sich begeben zu müssen, indem jenes Eifern gegen die Hinübertragung der Leidenschaft in die Kirchenmusik sich doch nur auf irdische, niedere *Leidenschaften*, nicht auf die *Leidenschaft an und für sich* — auf das erhöhte, stärkere und tiefere *Empfindungsvermögen:* — das *erste*, *wichtigste Requisit* — mit einem Wort — das *Hauptfundament und Element aller künstlerischen* — namentlich *musikalischen Schöpfung* beziehen kann, auf dessen Verbannung zu dringen, mithin der Musik sich der Bedingungen ihres innersten Wesens zu entäussern, zumuthen heisst, und dass vielmehr nur *die* geistliche Composition, in welcher der Pulsschlag einer himmelanstrebenden Begeisterung fühlbar und worin die Lohe edler Leidenschaft (denn beim Menschen nimmt auch das reinste, das heiligste Gefühl, *sobald es zu seinem Culminationspunkt gelangt*, den Charakter der Leidenschaft an) aufschlägt, jenes Weckeramt vollständig und mit Erfolg zu verrichten vermag, während dagegen jene Tonwerke, deren ideelle Frugalität, deren völlige Indolenz des *Geistes* wie des *Gemüth's* und daraus entspringende Mo-

Digitized by Google

notonie unwillkürlich an die Ruhe des Kirchhofs mahnen, stets wirkungslos an unserm bessern Selbst vorübergleiten werden. —

Um nochmals jener, vorhin von uns näher bezeichneten, allerdings bedenklichen Verwirrungen zu gedenken, so sind solche Erscheinungen notorisch, ja selbst in den Zeiten des höchsten Flor's der Kirchenmusik vorgekommen, woraus sich von selbst ergibt, dass es so voreilig als ungerecht, davon gleich auf die Verdorbenheit der ganzen Kunstgattung schliessen zu wollen, um so mehr, als durch das viele Gute, ja Ausgezeichnete, was die neuere Zeit auch im Gebiete der geistlichen Composition unbestritten hervorgebracht hat, jene Verirrungen vollkommen aufgewogen werden. Dass, so lange dies der Fall, von einem eigentlichen Verfalle der Kirchenmusik nicht die Rede sein kann, versteht sich von selbst.

Jedenfalls aber wäre es höchst zweckmässig und die würdige Aufgabe einer gewissenhaften und loyalen Kritik, den Angelegenheiten der Kirchenmusik fortan einen eigenen, stehenden Artikel zu widmen, worin die ersteren, so wie die neuen Erscheinungen in diesem Gebiete von dem hier angedeuteten Standpunkt aus und nach dem daraus sich ergebenden Maassstabe regelmässig und ausführlich besprochen, das Gediegene darunter — *wo und unter welchem Namen* dies auch erschienen sein möge — ohne Zurückhaltung anerkannt, das Schlechte dagegen rücksichtslos gerügt würde.

Dadurch würde der guten Sache unendlich mehr gedient sein, als durch die ewigen Klagen über die überhandnehmende Verschlechterung der Kirchenmusik und den damit hereinbrechenden Untergang alles Edleren und Besseren auf der Welt; — Jeremiaden, deren Unbilligkeit und Uebertreibung nur durch ihre ermüdende Langweiligkeit noch überboten wird.

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Sechzehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag den 11. Februar. — Ouverture zu Leonore von *L. van Beethoven*, (Nr. 3). — Arie aus dem Freischütz von *C. M. von Weber*, gesungen von Fräulein *Schloss*. — Concert für Violoncell, componirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *Moritz Ganz* aus Berlin. — Cavatine aus Zemire und Azor von *L. Spohr*, gesungen von Fräulein *Vogel*. — Variationen für Violoncell, componirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *Moritz Ganz*. — Symphonie (Nr. 3) von *Felix Mendelssohn Bartholdy*. —

Beethovens dritte Ouverture zu Leonore, die grösste in der Form und tiefste in poetischer Auffassung und Wirkung, wurde, wie in der Regel alle Werke dieses Meisters, unter *Mendelssohns* Leitung vollendet ausgeführt. Auch steigerte sich der Applaus des Publikums bis zum Dacapo, zwar eine Ehre für das Werk, aber kein Vortheil. Denn die Wiederholung findet eine gesättigte Seele, und kann sie nicht unmittelbar zum zweiten Male entzünden. Den Reiz, welchen die Wiederholung in der Musik hervorzubringen vermag, hat der ächte Componist schon in das Werk selbst erschöpfend und vollkommen befriedigend gelegt.

Ueber den Gesang der Fräulein *Schloss* und *Vogel* wäre Gutes, aber nichts Neues zu sagen, und da wir eben die Dacapo's verworfen, wollen wir sie auch hier unterlassen.

Herr Concertmeister *Ganz* aus Berlin entwickelte viele gute Eigenschaften in seinem Spiele, bedeutende Fertigkeit, vollen, schönen Ton, Schmelz in den Uebergängen, gutes Staccato u. s. w. Auch unterliess er das Niemand kann sagen aus welchem Schönheitsgesetze entspringende Tremoliren. Dennoch war der Beifall spärlich. Die Ursache mochte wohl in den wenig ansprechenden und zu langen Compositionen liegen. Früher schied man scharf das Spiel von dem Gespielten; nach Maassgabe des ersten wurde der Beifall gespendet. Jetzt ist es anders. Eine langweilige Composition schadet auch der ausgezeichnetsten Virtuosität, und es wird die Zeit kommen, wo beide gleich vorzüglich sein müssen, wenn eine würdige Aufnahme des Virtuosen möglich werden soll. Dahin strebt offenbar die Zeit, mögen die nachkommenden Talente sie begreifen und ihren Forderungen genug zu thun suchen.

Herr Dr. *Mendelssohn* wurde beim Beginn seiner Symphonie mit Applaus empfangen, und alle Sätze, zwischen denen er diesmal kleine Pausen machte, was offenbar günstig für den Genuss des Werkes wirkte, erhielten rauschenden Beifall. Diese Symphonie soll früher nicht so allgemein angesprochen haben. Wir finden das sehr erklärlich. Sie ist ein so durchaus neues, von eigenthümlichen Effecten und geistreichen Combinationen erfülltes Werk, dass eine besondere Hörkunst, namentlich für die überreichen und mannichfaltigen aus den einfachsten Keimen herausgesponnenen thematischen Gestaltungen erfordert wird, um sie vollständig gleich erfassen und die dadurch bedingte ganze Wirkung empfinden zu können. Was der geübte Musiker beim erstmaligen Hören nicht verkennen kann, hat heute seine Wirkungskraft bei wiederholter Vorführung auch auf das grosse Publikum bewährt, und ist das Werk somit eingetreten in das volle Recht, das ihm gebührt.

Berlin. Der Gott und die Bayadere von Goethe, componirt für Soli, Chor und Orchester von Truhn. Es macht uns grosse Freude, über ein neues musikalisches Werk von Bedeutung: *Mahadöh, der Gott und die Bayadere*, indische Legende von *Goethe*, in Musik gesetzt für Soli, Chor und Orchester von *Hieronymus Truhn*, berichten zu können, das, abgesehen von den mannigfachen Schönheiten in der Musik, noch das besondere Interesse darbietet, das der Emancipation des alten Oratoriums mit seinem jüdisch-christlichen Inhalte. Wozu in aller Welt soll der Inhalt der Oratorien oder Cantaten aus der jüdischen Geschichte entlehnt werden? Wozu ist es nöthig, dass der Stoff ein religiöser, oder ein Mixtum compositum von Fanatismus, Albernheit und Langeweile? — *Löwe* und *Robert Schumann* haben vielleicht die ersten Schritte gethan, diesem bequemen, ein-

Digitized by Google

seitigen Treiben ein Ende zu machen, wenn schon Ersterer aus alter Anhänglichkeit nicht unterlassen konnte, selbst da, wo es gar nicht nöthig war, die Geistlichkeit und die Glaubensschwärmerei hineinzuziehen. *Schumann* indessen hat Alles entfernt: sein „Paradies und die Peri" besteht und gefällt ohne Priester und Juden. Aehnlich ist es mit *Truhn*, der *Goethe's* berühmte Dichtung zur Unterlage eines ziemlich umfangreichen Werkes benutzte, dessen Bekanntschaft wir gegen Ende des vorigen Jahres in dem vom Componisten veranstalteten Concerte machten.

Wir sind nicht berechtigt, diese Composition ein Oratorium oder eine Cantate zu nennen, sondern könnten sie der Form nach etwa als ein ausgedehntes Finale bezeichnen. Wir sagen „Form", und das mit ganzem Rechte, denn trotz der vielen kleinen Sätze hat das Werk doch einen so innigen Zusammenhang, eine solche Verschwisterung der Ideen und Consequenz in Durchführung des Hauptgedankens, dass wir es als etwas vollkommen Abgeschlossenes betrachten müssen. Die Instrumentirung ist, ohne gerade etwas Neues darzubieten, durchweg mit Ueberlegung und genauer Kenntniss sämmtlicher, insbesondere der Blas-Instrumente gemacht, daher denn auch die Wirkungen oft schlagend sind, wie wir in dem Einzelnen deutlicher zeigen werden. Eine kühne Introduction (Maestoso $^4/_4$ D moll) schildert uns trefflich, in einem Gemisch von Majestät und Romantik, das Herabkommen des Mahadöh zur Erde, und führt bald zu dem Hauptgedanken des Werks, der hier zum ersten Male durch Flöten, Oboen und ein D Horn vertreten wird. Der Männer-Chor:

„Mahadöh, der Herr der Erde,
Kommt herab zum sechsten Mal,
Dass er unsers Gleichen werde,
Mit zu fühlen Freud' und Qual u. s. w."

beginnt mit Begleitung von vier Posaunen, an die sich nach und nach die übrigen Inssrumente anschliessen, in scharf markirten Rhythmen. Besonders geglückt ist dem Componisten der Passus: „Mit zu fühlen Freud' und Qual" und von eigenthümlich schöner Wirkung der lang ausgehaltene Quint-Sexten-Accord auf „Qual". Nach der Introduktion folgt ein kurzes Recitativ für Bass und Sopran, in dem uns die Art und Weise des Eintretens der Streichinstrumente vor den Versen: „Sieht er, mit gemalten Wangen, ein verlornes schönes Kind" an den ersten Takt der *Spontini*'schen Morgenhymne in der Vestalin erinnert. Zwischen der Frage: „Wer bist Du?" und der musikalisch sehr schön wiedergegebenen Antwort scheint uns ein etwas zu langes Zwischenspiel zu liegen, wenigstens ist kein Grund vorhanden, die Antwort nicht gleich einer vermuthlich freundlichen Frage folgen zu lassen. — Der Chor der Frauen (Allegro $^6/_8$ B dur):

„Sie rührt sich, die Cymbeln zum Tanze zu schlagen;
Sie weiss sich so lieblich im Kreise zu tragen,
Sie neigt sich und biegt sich, und reicht ihm den Strauss."

ist eines der anmuthigsten Musikstücke des ganzen Werkes mit sehr geschickter Anwendung des Tambourins und Triangels. Die Instrumentation ist überaus reizend, und namentlich sind es die Holz-Instrumente, die, durch feine Pikanterien mit den humoristischen Figuren der Violinen um die Ehre des Vorranges streitend, vortrefflich behandelt sind. Das Ganze gibt uns ein lebendiges Bild orientalischer Ueppigkeit. —

Die Verse:

„Und so stellet auf die Blüthe
Bald und bald die Frucht sich ein;
Ist Gehorsam im Gemüthe,
Wird nicht fern die Liebe sein"

sind abwechselnd für vier Männer- und vier Frauenstimmen componirt (Allegretto moderato $^2/_4$ A dur). Die contrapunktischen Bass-Figuren geben der Composition eine sehr angenehme und nothwendige Bewegung. Vorzüglich schön ist wieder der Uebergang in den oben erwähnten Bayaderen-Chor, der jetzt durch interessante Modulationen und mit dem Hauptgedanken, dem Punkte, um den sich Alles dreht, verwebt, ein noch lebhafteres Colorit angenommmen. — Die Blech-Instrumente beginnen ein ernstes Andante $^{12}/_8$ F dur, während ein Männerchor die Worte singt:

„Aber, sie schärfer und schärfer zu prüfen,
Wählet der Kenner der Höhen und Tiefen,
Lust und Entsetzen und grimmige Pein."

Von sehr gutem Effect ist der Eintritt des A moll im piano, während kurz vorher die Blas-Instrumente und Männerstimmen forte im Dreiklange von F dur schliessen. Ein sehr melodiöses Andantino $^6/_8$ D dur für eine Tenorstimme, edel, einfach und schön erfunden, führt zu dem nach unserer Ansicht besten Musikstücke der Composition, zu einem Chore für gemischte Stimmen (Andantino $^{12}/_8$, abwechselnd G dur und G moll):

„Und so zu des Lagers vergnüglicher Feier
Bereiten den dunklen behaglichen Schleier
Die nächtlichen Stunden das schöne Gespinnst,"

der uns das Mysterium zweier Liebenden vorführt. Der Componist legt in diesem Chor eben so sein reiches Gefühl wie seine Sachkenntniss an den Tag. Geheimnissvoll, wie in einem duftigen Gemache das unbewusste Verlangen, ziehen die gedämpften Violinen, unterstützt von dem weichen Klange der Blas-Instrumente, daher, und breiten den dunklen behaglichen Schleier, während der Chor sehr sinnreich ein Mal die Melodie des vorhin angeführten Wortes: „Bayadere" aufnimmmt. Wir könnten diesem Chore das Motto geben:

Ein duftiges Gemach, verklärt
Vom Abendschein! — Golddämm'rungen umflossen
Ein schlankes Weib, — die lässig hingegossen
Auf seidner Ottomane ruht —
— — — — — O erweckt
Sie nicht aus liebereichem Sinnen,
Aus Visionen, die zu schnell verrinnen!
(Aus dem „hohen Liede" von *Titus Ullrich*.)

Von nun an nimmt die Musik einen vollständig dramatischen Aufschwung, wie es auch die Worte verlangen. Die Bayadere findet, als sie erwacht, an ihrem Herzen todt den geliebten Gast. Schweigend stürzt sie auf ihn nieder, aber nicht erweckt sie ihn. Das Schreckenswort „todt! den geliebten Gast" wird ergreifend durch eine schroffe Dissonanz begleitet, die gewissermaassen den Eingang zu den folgenden kurzen Chören von echt

Digitized by Google

dramatischer Wirkung bildet. — Das angstvollle Hinstürzen zur Grube des Geliebten und das Geschrei der Bayadere ist in einem kurzen Satze (Allegro ¾ A moll) durch rapide Figuren des Streich-Quartetts im Unisono eben so wahr als ästhetisch schön ausgedrückt. Man sieht das Händeringen, die furchtbare Angst, den tiefsten Schmerz, hört das verzweifelte Geschrei; diese Stelle bildet einen mächtigen Contrast gegen den lyrischen Charakter der ersten Musiksätze. — Eine Art Arie von leidenschaftlicher Bewegung enthält sowohl in Erfindung wie in der Instrumentirung edle Feinheiten, und zeugt von des Componisten Befähigung zu geistreicher Auffassung seines Stoffes. — Die Geschichte naht sich ihrem Ende. Die Bayadere stürzt sich in die Flammen und wird vom Götter-Jüngling zum Himmel emporgetragen. Die Schluss-Scenen bieten noch so viel musikalisch Interessantes und zum Theil höchst geistvolle Wendungen und Combinationen dar, dass, um ausführlich zu sein, wir noch seitenlang berichten könnten. Es möge daher das Andeuten genügen. —

Das Werk wurde zum ersten Male am 19. December vorigen Jahres im grossen Concert-Saale des königl. Schauspielhauses unter der Direction des Componisten und unter Mitwirkung des Cäcilien-Gesang-Vereins aufgeführt. Die Solo-Partieen waren in den Kehlen unserer besten Sänger und Sängerinnen und der Beifall entschieden, wie die Berichte der wissenschaftlichen Kritiker einer Meinung über die Vortrefflichkeit der Composition waren. *H. Krigar.*

Aus *St. Petersburg*. *Saison* 18⁴⁶/₄₇. Es ist in der That nicht leicht, in unserer nordischen Residenz einen Mann zu finden, der hinlänglich Wahrheitsliebe besitzt, um sich selbst vorzulügen, er leiste der Kunst ein wohlgefälliges Werk, indem er, mit der Loupe der Kritik bewaffnet, auf hiesigem musikalischen Eilande botanisirt. Wie oft hat nicht schon ein Pflanzenunkundiger eine Distel für eine herrliche Blume gehalten; Aehnliches kann hierzulande einem musikliebenden Wahrheitsfreunde passiren, wenn er nicht schon gehörig acclimatisirt und instruirt ist. Auch Sümpfe, faules Holz und dergleichen in stiller Verwesung begriffene Dinge leuchten *im Finstern*. —

Die Gloire de l'art, welche hier so manches Haupt umglänzt, ist leider nur zu oft irrlichterirend. Ein anderes Uebel am hiesigen Orte ist der Zusammen- und Ueberfluss berühmter musikal. Talente. Wessen Tugenden soll denn ein Petersburger musikal. Referent zuerst der Welt verkünden? kann nicht der leiseste Zweifel im Referat an der Macht dieses oder jenes Tongenie's einen Sturm heraufbeschwören, der den wahrheitsliebenden Referenten der Himmel weiss wohin verweht? — Hat es nun gar ein Kraftgenie — (man denke an Lichtenbergs Kraftbaasen) — durch Privatverbindungen *so weit* gebracht, das von ihm selbst ungeschehene Dinge, so Blumenbewerfen in Abschiedsconcerten, Enthusiasmus (der Freibillette), unendliches Applaudiren und Hervorrufen, nebst obligatem Bis und Dacapo etc. unter der Hand (*per Estafette!*) berichtet und im Auslande gedruckt werden, — wie kann da ein ehrlicher Correspondent mit seinem Monatsberichte der Wahrheit einen Dienst leisten wollen, ohne selbst in den Verdacht eines lügnerischen Neiders zu kommen?! Auch der mögliche Nutzen, durch gründliche Besprechung der Thatsachen Gebrechen zu bekämpfen, fehlt zum Theil, wo eine solche Besprechungsform nur *bedingungsweise* denkbar ist, wo man die *Quelle* des Uebels meist verschweigen müsste, noch mehr: wo überhaupt kein Mensch dergleichen mag.

Trotz alledem soll es *versucht* werden, die deutsche Musikwelt mit den musikal. Ereignissen St. Petersburgs, sofern sie der Mittheilung werth sind, bekannt zu machen. Und wäre es nur, um manchen hoffnungsvollen — (in doppelter Bedeutung des Wortes) — jungen Künstler zu warnen, welcher seines Glückes Schifflein hieher zu lenken denkt, und nicht in den Hafen, sondern in's Verderben läuft, verlockt durch die falschen Leuchtthürme und Signale lügenhafter Kunstreferate. —

Auch diesen Winter wird allhier gewaltig viel Musik consumirt, und wer die obwaltenden Umstände nicht genauer kennt, sollte glauben, dass St. Petersburg das Paradies der Tonkunst sei. Für grosse Musikzwecke fehlt es hier keineswegs an grandiosen Mitteln und Kräften, sowohl qualitativ als quantitativ; allein es fehlt an einer imponirenden musikalischen Macht, sie zu vereinen und tüchtig zu leiten. Unser Musikleben ist leider allen jenen zahllosen Widerwärtigkeiten ausgesetzt, die jeder in's Grosse und Breite gehende Dilettantismus, dessen Quellen Eitelkeit und Ennui sind, erzeugt. Es bedurfte demnach kaum noch der Modesucht des Publikums, die Entfaltung und Verwendung unserer musikalischen Hilfsmittel zu würdigen und grosse Kunstthaten möglichst zu erschweren. Der hiesige Dilettantismus unterscheidet sich von dem anderer Weltplätze ganz eigenthümlich darin, dass er sich aller jener sozialen Positionen bemächtiget, die von Natur und Rechts wegen dem Künstler von Fache zukommen. Den Musikern sind die leeren Sitze der Dilettanti huldvoll angewiesen und sie dürfen diesen Vorzug durch Applaus, welchen sie den Dilettantenleistungen spenden, verdienen, sich der Ehre würdig zeigen. Was sollten sie auch Klügeres thun!? — wird ja dieser Beifall durch Protection, die oft sogar goldenen Boden hat, belohnt. Das wissen nun die Schelme von Metier gar wohl und sie überbieten sich daher einer den anderen in den hyperbolischsten Redensarten und enkomiastischen Lobtiraden.

Wahre Kunstbeschützer und Förderer des Würdigen in der Kunst gehören auch hier, wie überall, zu den Seltenheiten; es soll ihrer später gedacht werden.

Ein selbständiges Kunsturtheil ist bis jetzt in unserem Publikum noch nicht zur Reife gediehen; man weiss hier noch nicht, dass tüchtige Fähigkeiten und redliches Kunststreben hinreichend sind, einem Künstler eine achtungsvolle Stellung und Anerkennung zu sichern. *So etwas kann hier nur durch persönliche Gunst* erreicht werden, d. h. der bravste Mann, mit dem besten Wissen und Vermögen hungert, ist und kommt zu nichts, wenn er nicht protegirt wird; dagegen ist nicht selten ein ehrloser Stümper im Vollgenuss all' der Ehrenrechte und Vortheile, die dem ausgezeichneten Künstler gebüh-

Digitized by Google

ren. Im Auslande, namentlich in Frankreich, England, Italien längst gefeierte Virtuosen können hier jedoch ziemlich sicher einer glänzenden Aufnahme gewärtig sein, so *lange es nämlich Mode ist, sie zu beachten*. Thatsache aber ist es, dass viele talentreiche Künstler, wenn sie hier mehrere Jahre gelebt haben, geistig abgestumpft sind, und ihre Leistungen in eine gewisse elegant-affectirte Manier ausarten. Dies ist eine Frucht jener verkehrten Maximen, jener parfümirten Modezustände.

Die künstlerische Unthätigkeit und Charakterlosigkeit der hiesigen Musiker (der meisten) gegenüber dem eiteln Dilettantismus wäre somit in Obigem ziemlich hinlänglich markirt.

Fast erscheint es dann als eine unschuldige Revanche, wenn die Eigenliebe der Musiker sich auch ein anerkennendes Artikelchen in irgend eine auswärtige Zeiescamotirt, damit selbiges hier erwünschten Anlass gebe, von sich reden zu machen. Das müsste aber freilich nicht auf Unkosten derer geschehen, die solche Mouvements verachten. Oft schon ist die hier ziemlich allgemeine Scheu gegen öffentliche Widerlegung benutzt worden, zum Vortheile egoistischer Interessen die Theilnahme des musikal. Publikums im Auslande zu missbrauchen und irre zu leiten. Das Dienstverhältniss der in den kaiserl. Theatern angestellten Musiker ist deshalb erwähnenswerth. Jeder in den Orchestern dieser 2 Theater angestellten Musiker, der nicht im russischen Staatsverbande geboren, hat Aussicht, nach *zehnjähriger* Dienstzeit eine Pension zu erhalten. Die Engagements sind grösstentheils auf Contract abgeschlossen. Innerhalb der contrahirten Frist können Kündigungen eintreten, welche dann natürlich den Anspruch auf die erwähnte Pension annulliren. Solche Kündigungsfälle sind indess äusserst selten. Die Pension der Ausländer darf gesetzlich nicht die Summe von 2000 Rubel Banco (ca. 600 Thlr.) übersteigen. Wünscht der Pensionsfähige noch ferner im Dienste der kaiserl. Theaterdirection fortzuwirken, so muss er noch *zwei* Jahre mit der bis dahin bezogenen Gage sich begnügen — (wenn ihm solches nicht als ganz besondere Vergünstigung erlassen wird) — und erst nach Ablauf dieser zwei Jahre bekommt er ausser der Gage noch Pension. Man nennt das hier: „die dankbaren Jahre abdienen.“ *)

Der Musikchef sämmtlicher kaiserl. Orchester in St. Petersburg hat den Titel: „*Inspector*“. Mit diesem Amte ist eine der 14 Classen des russ. Staatsranges verbunden, — ich glaube die 10te. Die Leitung der Orchester ist an Dirigenten vertheilt. Die Vorspieler bei den Streichinstrumenten und die Primarien unter den Bläsern nennt man Solisten. Der Titel: „*kaiserl. russ. Hofcapellmeister*“ existirt nicht. Es ist somit höchst drollig, wenn man hierzulande je zuweilen in einer ausländischen Zeitung zu lesen bekommt: „So eben erhalten wir *per Estafette* die Nachricht, dass Herr *X.* zum kaiserl. russ. Hofcapellmeister ernannt worden ist.“ Derlei abgeschmackte Eruptionen lächerlicher Eitelkeit gäbe es hier noch viel zu rügen. Soll aber durchaus betitelt werden, so muss es heissen: a. Musiker, b. Solist, c. Dirigent in Diensten der kaiserl. russischen Theaterdirection. Diese ist eine Staatsbehörde, wogegen die von ihr engagirten ausländischen Künstler keinen Anspruch auf Staatsrang, also auch auf keinen Staatstitel haben. Uebrigens ist die Direction der kaiserl. Theater in solchen Dingen äusserst nachsichtig — da man hier in der höheren Gesellschaft — wie in Paris — den Künstler ohne Weiteres mit dem Familiennamen anredet; (dass der guten Klang habe, ist Sache des Künstlers) — und würde die Direction schwerlich Einspruch thun, wenn selbst einer ihrer Paukenschläger sich im Auslande als kais. russ. Capellmeister gerirte. Dass doch die guten Deutschen den Titelspleen nicht los werden können!

Eben so wenig sind Orchestermusiker berechtigt, sich „kaiserl. russ. Kammermusiker“ zu nennen. „Kammermusiker“ hat hier etwa dieselbe Bedeutung wie „Hofvirtuose“ oder „Hofsolist“. Es ist eine *sehr seltene* Gunst, wenn S. M. der Kaiser diesen Titel einem Musiker verleiht. Zur Zeit ist *Vieuxtemps* Hofsolist, *Henselt* Hofpianist, und kein Anderer führt gegenwärtig von Rechts wegen diese Titel. *Louis Maurer*, als gewandter Componist und Violinspieler auch im Auslande geschätzt, ist kaiserl. *Musikinspector* des kaiserl. Theaterorchesters; Dirigenten für die italienische und russ. Oper sind Herr *Romberg* und *Albrecht*; für das franz., deutsche und russ. Vaudeville: *L. Maurer* selbst, *Louis Schuberth* und *Kaczynki*; für das Ballet: *Liadoff, Balabanoff, Frank* und *Gilper*. Die Verwaltung der kaiserl. Theater ist von Umständen abhängig, für die man im Auslande kaum einen Maassstab finden dürfte.

Unzweifelhaft will man den Künstlern hier wohl, wofür das Pensionsgesetz ein sicherer Beleg ist. — Der flatterhafte Sinn des Publikums erschwert eine kräftige Entwickelung der russ. Nationaloper, obgleich die kaiserl. Direction mit grosser Munifizenz die Opern von *Glinka* und *Werstoffski* — den bis jetzt einzigen beachtenswerthen russischen Operncomponisten — in Scene setzen liess.

Die Anwesenheit *Rubini's* fachte vor ein Paar Jahren den Wunsch, wieder eine italienische Oper in St. Petersburg zu besitzen, zur Flamme an. Da wurde die deutsche Oper aufgelöst und an ihrer Stelle feierte die geniale *Viardot*, *Rubini* und *Tamburini* ungeheure Triumphe. Dieser Enthusiasmus, gefesselt an die Talente der genannten Künstler, kühlte sich indess ab, sobald der König der Tenore und die *Viardot* Petersburg verliessen. In der diesmaligen Stagione ($18^{46}/_{47}$) ist die Theilnahme unserer Haute volée für die ital. Oper kaum ein matter Schatten gegen die frühere. Und doch wirken sehr brave, ja treffliche Künstler, unter ihnen *Tamburini*, auch fehlt es nicht an neuen Opern, allein —. Wer das Beifallrasen und Toben in früheren Jahren gekannt, wird es begreiflich finden, dass solch unnatürlich Gebahren in eine Reaction umschlagen musste, sobald nach europäischen Celebritäten wie *Rubini* und die *Viardot*, minder bedeutende Namen auf dem Cartello figurirten. Ausser *Tamburini* ist von der diesmaligen Oper auszuzeichnen Sgra. *Giulj de Borsi*, Tenor *Salvi*, Bariton *Nicolini* und Basso *Napol. Rossi*. Allein was helfen die ehrenwerthesten

*) Wenn nun diese 10 dankbaren Jahre auch herum sind, gibt es dann *doppelte* Pension?

Digitized by Google

Anstrengungen dieser Künstler? kaum dass man gerecht gegen sie ist. Nachsichtig ist man gar nicht, und Fräul. *v. Marra* (aus Wien) wurde gleich beim ersten Auftreten ausgelacht.

(Wird fortgesetzt.)

Berlin. Saison 18$^{46}/_{47}$. Madame *Viardot-Garcia.* Ueber *Pauline Viardot-Garcia*, dieses ausserordentliche Gesang-, besser Musik-Genie, haben wir schon oft Gelegenheit gehabt, in diesen Blättern unsere Bewunderung auszusprechen; denn was bleibt der strengen, alten, theoretisirenden Dame Kritik Anderes übrig, als sich auf Seiten der geniessenden Enthusiasten zu stellen, wenn eine urpoetische Erscheinung ihr imponirend entgegentritt?

Mad. *Viardot* ist nun zum *vierten* Mal in Berlin (seit dem Frühling 1838, wo sie als 16jährige Sängerin sich bereits als eine vom ersten Range ankündigte); aber zum ersten Male lernen wir sie jetzt in ihrer Totalität als dramatische Sängerin, als die würdige und ebenbürtige Schwester der grossen, beklagenswerth früh verstorbenen *Maria Felicitas Malibran-Garcia de Beriot* kennen, denn bei ihren früheren Kunstbesuchen erschien sie fast nur als Concertistin, höchstens in einzelnen Scenen im Costüm.

Mad. *Viardot* trat in der italienischen Oper der Königsstadt in folgenden Rollen auf: Sonnambula, Adina im Elisir d'amore, Norina in Don Pasquale, und Norma, welche natürlich alle mehrfach wiederholt wurden.

Die grösste Sensation machte die Norma, und mit Recht, denn die geniale Frau entwickelt in dieser so hinlänglich bekannten Oper eine Originalität der Auffassung des darzustellenden Charakters, einen Reichthum schöner und wahrer dramatischer Intentionen, eine Meisterschaft, Kraft, Schwung und Ausdauer im Gesange, dass sie Alles überragt, was sich bis jetzt hier als Norma sehen und hören liess, von Fräul. *Hähnel* (welche vor etwa 12 Jahren im Königsstädt. zum ersten Male für Berlin die Norma gab) bis zu *Jenny Lind*.

Die radicalen Verehrer der poesiereichen, lyrischen Schwedin wollen behaupten, *Jenny*, ihr Idol, singe die Casta diva! noch schöner, lieblicher, reizender.... gut! es mag sein; aber dramatisch wahrer singt die geniale Spanierin diese Sortita. Schon im Rezitativ, unter der Eiche Irmensuls, tritt sie uns als Herrscherin über ihre Umgebung durch die Kraft des Uebersinnlichen (Prophetin) entgegen. Sie bittet nicht süssflötend: „Frieden gebiet' ich!" wie Jenny-Norma, sondern sie gebietet wirklich mit Würde und imperatorischer Kraft.

Bei *Jenny Lind* war die „Casta diva" der Gipfelpunkt ihrer Leistung als Norma, ja, alle ihre Opernsiege in Deutschland datiren von dieser Arie. Bei der *Viardot* ist diese Arie gewissermaassen nur ein bedeutungsvolles Präludium, ein Tiralleurgefecht für den erhabenen Combat du coeur, den die Oper uns in Tönen schildert. Nach der Sortita beginnt erst das eigentlich dramatische Element der Norma, während sia in jener Arie selbst wesentlich lyrisch ist, und eben dies lyrische Element ist der Beruf *Jenny Linds*, die weit mehr den Namen einer grossen lyrisch'-epischen, als einer dramatischen Sängerin ersten Ranges zu beanspruchen befähigt ist.

In einem bewundernswürdigen Crescendo rollt die *Viardot* vom ersten Final an das tragische Gebilde der Norma vor uns auf.

Die *Lind*, nach ihrer lyrischen Individualität, war eine beleidigte, civilisirte Frau, eine in tiefster Seele gekränkte christliche Nonne, die noch mit hoffendem Lächeln glauben kann, der treulose Geliebte, der Urheber ihres Verbrechens, der Vater ihrer Kinder, werde liebend zu ihr zurückkehren, sie und die Kinder in ein Asyl (nach Rom) führen, und endlich werde eine ruhige anständige Ehe den heilenden Balsam für das momentane Unglück und all' die Schmerzen der Eifersucht bieten, und einen versöhnenden Schluss herbeiführen.

Ganz anders fasst die *Viardot* den Charakter auf. Sie zeigt uns die Priesterin eines barbarischen, uncivilisirten Volkes, ein gallisches Weib, das, weil es ursprünglich edel und grossgesinnt, nur auf Momente durch den civilisirten Verrath eines perfiden Sohnes der römischen Civilisation zu Rachepläne hingerissen werden kann, die grausam und unnatürlich erscheinen. Diese finsteren Mordpläne auszuführen, ist sie ausser Stande, denn sie besitzt ein Herz, das mit der ganzen Gewalt einer naiven, ursprünglichen Leidenschaft den Urheber ihres Unglücks geliebt hat, und das noch mit der unverwüstlichen Kraft des Mutterherzens an den Kindern, den lebendigen Zeugen eines Verbrechens, hängt, das sie, die Priesterin, mit der Strafe des Todes bedroht. Diese finstere Wolke, dieses Schwert des Damocles hängt über ihr schon beim Beginne des Drama's, denn das Verbrechen ist bereits begangen und lastet schwer auf ihrer Seele, die von Todesfurcht, noch mehr von Sorge für das Geschick ihrer unseeligen Kinder erfüllt und gequält ist. Sie kennt kein Lächeln der Hoffnung, sie glaubt an kein Glück mehr, denn ihr zerrissenes Herz hat nur noch einen Schimmer von Trost: — dass Sever sie noch liebt, und dass er, falls nach Entdeckung ihres Verbrechens sie der Strafe des Todes geweiht werden sollte, ihre Kinder schützen werde. Deshalb ist ihr „Casta diva che inargenti" auch nicht das Gebet einer *reinen* Seele, sondern ein schwüler, melancholischer Hauch einer verschlossenen Brust, eines zerrissenen Herzens, in dem die Schlangen des Schuldbewusstseins stechend wohnen.

Immer dichter ziehen sich diese schwarzen Schatten des Gewissens zusammen, und in dem Finalduo des ersten Acts mit Adalgisa zittert man schon im Voraus vor dem Momente, wo diese Norma den Verrath des perfiden Römers entdecken wird.

Unbeschreiblich ist der Ausruf der *Viardot* bei dem Erscheinen Sever's, nachdem Adalgisa denselben als ihren Geliebten bezeichnet. Dieses: „Ei? Pollion!" erfüllt mit Schreck und tiefstem Mitleid zugleich. Es ist, als ob der morsche Uferzweig bricht, an dem sich ein Ertrinkender geklammert hat, den der Strudel zur Tiefe schleudert. Noch weniger vermögen Worte das nun folgende: „Oh non tremare o perfido!" zu schildern. Man muss diese Gesangsdonner rollen hören, diese Zorneskatapulten des schreckhaft grossen Anges

blitzen sehen, diese ungeheure Aufregung der tiefsten Gefühle und Leidenschaften einer edlen, grossartigen weiblichen Natur selbst mit anschauen; beschreiben lässt sich das nicht.

Aber es ist noch nicht das Höchste, was die geniale Künstlerin in dieser Situation leistet; der Zenith der Rolle zeigt sich erst am Schlusse. Wir können hier nicht, dem Laufe der Handlung Schritt um Schritt folgend, alle die herrlichen Einzelnheiten anführen, welche diese Norma in jedem irgend bedeutenden vocalen oder dramatischen Momente auszeichnen — (man könnte über diese eine Rolle der *Viardot* ein Buch schreiben) — und wollen nur noch das anführen, worin sie alle ihre Vorgängerinnen so entschieden übertrifft und eclipsirt, dass es einem zu Sinne kommen kann, man sähe die Norma überhaupt zum *ersten Male.*

So übergehen wir denn die grosse Scene zu Anfange des 2. Acts und das Duett mit Adalgisa, in dem die grosse Künstlerin eben so originelle, als wahrhaft schöne und ergreifende Effecte in Spiel und Gesang entfaltete, die zu enthusiastischem Beifall und Hervorruf bei offener Scene hinrissen.

Im zweiten Finale (Nr. 9) erreicht sie die Gipfelpunkte ihrer Meisterleistung.

Das Recitativ, womit dies letzte Finale der Oper beginnt — „Ei tornera, si.... mia fidanza è posta in Adalgisa" — singt die *Viardot* nicht wie andere bedeutende Darstellerinnen der Norma mit einem Anfluge lächelnder Hoffnung auf neue Freuden und Glück — sondern, treu ihrer tieferen und charakteristischen Auffassung, mit einer Art wehmüthigen Vertrauens. Sie glaubt zwar, dass Adalgisa den Pollione desavouiren, dass dieser dann die Kinder in väterlichen Schutz nehmend, nach Rom führen wird, aber den Glauben an seine Liebestreue hat sie *für immer* verloren. Als ihr nun durch Clotilde jenes letzte Vertrauen auf Adalgisens ehrliche Entsagung entrissen wird, als sie erfährt, Pollione habe die Rivalin mit Gewalt aus dem Tempel entführt: — welch ein Erwachen! — Jetzt ist sie nicht mehr die beleidigte Geliebte allein, ihr Mutterherz ist durch diese Kunde zerfleischt: — „*Weiber werden zu Hyänen!*" singt *Schiller* in einem seiner unsterblichen Gedichte, — und in Wahrheit, diese Norma erscheint uns von dieser Stelle: „Troppo il fellon presume. Lo previen mia vendetta e qui di sangue, sangue roman scorreran torrenti" an gleich einer wüthenden Löwin, der man ihre Jungen geraubt. Man muss es gesehen und gehört haben, wie sie nun in dem folgenden Chore: „Guerra! guerra!" die Gallier zur Vernichtung der Römer aneifernd, sich freut über die barbarischen Klänge dieser wilden und fanatischen Musik, wie sie gleich einer Schlange durch die Reihen schiesst, als ob sie alle Krieger ihres Volkes zu einem furchtbaren Werkzeuge grässlichster Rache umschlingen wollte. Am Schlusse dieses Chores, bei der Wendung aus A moll nach A dur, kommt die *Viardot* dem schwachen musikal. Dramatiker durch einen geistvollen Zug zu Hilfe, indem sie mit grösster Macht der Stimme das zweigestrichene A auf das Wort „Vendetta!" einsetzt, es vier Tacte (die ersten in Dur) fortissimo aushält, und mit einer entsprechenden Geste jäh abbricht. Die jetzt folgenden Rezitative mit dem Volke, dem Vater (Oroveso) und dem inzwischen gefangen wordenen Pollione sind reich an declamatorischen und mimischen Schönheiten des grossartigsten dramatischen Ausdrucks. Und nun das berühmte Duo zwischen Norma und Pollione: „In mia man alfin tu sei!" Norma bekämpft noch einmal ihr flammendes, zerrissenes Herz, sie macht den letzten Versuch, Pollione, und durch ihn die Kinder vom Verderben zu retten, und sich selbst zum Opfer zu bringen: — vergebens, der Römer widerstrebt dem Ansinnen, die Liebe zu Adalgisen aufzugeben. Erst dann sinkt er bittend vor dem nun in glühender Lohe auflodernden Zorne Norma's nieder, als er hört, dass Adalgisa als Tempelschänderin mit ihm den Tod erleiden soll. Er fleht für das Leben der neuen Geliebten. Entsetzlich, nie gehört sind die Töne der tragischen Ironie zu den Worten, mit denen Norma die Bitte des Römers zurückstösst: „Preghi alfine? Indegno! è tardo etc." Das darauf folgende Allegro assai animato ist ein schäumender Katarakt des Rachedurstes, aber auch der letzte Ausdruck dieser dämonischen Empfindung in Norma's Brust. Im nächsten Recitativ erfolgt der Wendepunkt des Charakters, die Katastrophe. Die ursprüngliche, edle Natur der grossgesinnten Priesterin siegt über die irdische Leidenschaft der Eifersucht und Rache. Sie verschweigt den Namen der Rivalin und opfert sich dem Scheiterhaufen, der für Pollione bereitet ist, um mit ihm wenigstens im Tode vereint zu werden. Dass eine Künstlerin wie Mad. *Viardot* den Fehler *Bellini's*, der den Wendepunkt der Rolle — (die plötzliche Sinnesänderung Norma's) — in einem einzigen, durch nichts markirten Tact abthut, zu corrigiren weiss, dürfen wir wohl nicht erst erwähnen. Der kleine, aber nicht unbedeutende Wechselgesang zwischen Norma und Pollione (G dur $^{4}/_{4}$) ward von Seiten der Sängerin mit rührender Einfachheit und ergreifender Wahrheit vorgetragen. Nun folgt die Erinnerung an die Kinder, die Pregiera (E moll) an den Vater, sich der Unglücklichen sorgend anzunehmen, und nachdem sie das erreicht, das berühmte grosse Ensemble-Crescendo des Finales in E dur. Wie Mad. *Viardot* in diesem Schlusssatze singt und spielt, das möge ein Anderer zu beschreiben versuchen. Wie sie mit dem versöhnten Vater und Oberpriester nun auch ihren, mit in den Tod gehenden Geliebten versöhnt, wie sie Beide umschlingend, sich verklärend emporrichtet bei dem Gipfel des prächtigen Crescendo: „Ah più non chiedo, contenta il rogo io ascenderò!" es ist das Höchste und Beseeligendste, was je unser Herz erschüttert und erhoben. *H. Truhn.*

Rom. (Teatro Argentina.) Mit der fertigen *Abbadia*, der guten Altistin *Alboni* (doch keine Wundersängerin, für welche deutsche Zeitschriften sie ausposaunen), dem Tenor *Pancani* und Bassisten *Valli* machte *Pacini's* Saffo Fiasco. Die *Alboni* sang darin zwei Stücke aus *Rossini's* Semiramide, Italiana in Algeri, und wurde reichlich beklatscht. Die neue Oper Argia in Atene, von maestro *Corbi*, in welcher die *Vilmot* sang, ist durch-

Digitized by Google

gefallen. Das Ballet und die Tänzerin *Grahn* ersetzte einigermaassen die Unfälle der Oper.

Herr *Adrien de la Farge* hatte am 29. September die Ehre, Sr. Heiligkeit dem Papste ein von ihm mit 7 Realstimmen komponirtes Te Deum, und die ersten zwei Bände seiner Histoire générale de la Musique zu überreichen.

Recensionen.

F. Chopin, Barcarole pour le Piano. Op. 60. Pr. 20 Ngr.

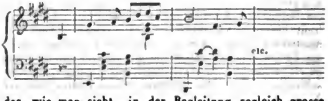
Die schaukelnde Bewegung der Barcarole lässt sich zwar nur durch ein zweitheiliges Maass, das den Schlag und Widerschlag der Wellen auszudrücken vermag, repräsentiren, jedoch erhöht es den Charakter, wenn die einzelnen Tactglieder in dreitheiligem Rhythmus, also in Triolen gehalten sind. Am Ruhigsten gleitet das Ganze aber dahin, wenn der Zwölfachteltakt den doppelten Schlag und Widerschlag ausdrückt, und besonders bei grösserer und ausgedehnterer Form des ganzen Musikstückes ist dies ein treffliches Mittel, um die Tactgruppen zu stetigem Flusse zu verbinden. Den Rhythmus, von dem das Gepräge des Ganzen abhängt, lässt *Chopin* zuerst als Begleitungsfigur, wie wir sie in vielen seiner Etuden finden, auftreten, und baut auf dieselbe die zweistimmige Melodie, so dass man sich die Wasserfahrt irgend eines zufriedenen und glücklichen Paares dabei wohl denken kann. In diesem ganz behaglichen Zustande belässt der Componist die Sache nicht, sondern zieht Wendungen, die der Barcarole fern liegen, herein, lässt endlich ein durch Rhythmus und Tonart scharf abstechendes Alternativ Platz greifen. Das Stück steht in Fis dur, dieses nun in A; natürlich leitet sich dies nach Fis, und damit auch in die eigentliche Barcarole wieder zurück. Doch hat sie eine neue Gestalt gewonnen. Sie wird durch Verdoppelung der Intervalle, durch mancherlei Passagenwesen ein Salonstück, das seinem ursprünglichen Wesen untreu erscheint, wenn es auch, gut, vor allen Dingen rein gespielt, recht schön klingt. Dieses wirklich und gewissenhafte rein und sauber Spielen wird durch die zahlreichen Vorzeichnungen, die *Chopin*, weil er so gern auf den Obertasten spielt, so häufig anzuwenden genöthigt ist, vielen Dilettanten erschwert. Zugleich aber ist dies eine nicht zu verachtende Uebung.

F. Chopin, Polonaise Fantasie. Op. 61. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 27½ Ngr.

Ganz frei, rhapsodisch und gleichsam nur präludirend beginnt der Componist, geht dann in vagen Harmonieen in das Maass eines Alla Pollacca über, und lässt dann ein Tempo giusto (As dur) eintreten, das einen thematischen Charakter hat. Wir brauchen diesen Ausdruck, um anzudeuten, dass zu einem eigentlichen Polonaisenthema im gewöhnlichen Sinne es doch nicht kommt, so frei und phantastisch ist auch dieses zur weiteren Entwickelung bestimmte Thema beschaffen. Von einer strengeren Durchführung ist auch nicht die Rede. Eine zweite Melodie in der Dominante ist schärfer begränzt, cantabler, und um so wohlthätiger, als bis hieher schon sehr viel modulirt worden ist. Nun aber beginnt erst die Fantasie herumzuschweifen, aus Es geht es weiter nach B, nach Gmoll und Hmoll und nun in einen selbständigen Satz Hdur, der durch ähnliche rhapsodische Figuren als im Anfange sich nach Fmoll und dann wieder in die Grundtonart As zurückwirft. Diese wird eigentlich erst zuletzt dauernd und planvoll festgehalten. Das ganze Stück schillert in einer gewissen Unbestimmtheit der Tonarten, die freilich bei *Chopin* so oft ihre Reize hat, doch aber diesmal sehr weit geht. Der Name Fantasie ist wohl eben mit Rücksicht auf die Kühnheit dieser Conturen gewählt. Die Theorie fragt hier nach den Gränzen solcher Freiheit, über der sehr leicht die Wirkung des Ganzen verloren gehen kann. Mancher wird nach zwei Seiten diese Polonaise muthlos weglegen. Bei genauerem Verweilen wird manche Einzelnheit freilich Genuss verschaffen, indessen können wir nicht umhin, zu bemerken, dass *Chopin*, gerade in seiner blühendsten Kraft, es auch am Meisten verstand, seine Erfindung zu beschränken, zu zügeln. Vermöchte er noch dies über sich zu gewinnen, so würde er durch seine oft so merkwürdigen Combinationen allgemeineren und stärkeren Eindruck erreichen. Der Gedanke, den er hinwirft, ist fast immer glücklich, warum verschmäht er nun so sehr seine feste Gestaltung, besonnene Entwickelung?

F. Chopin, Deux nocturnes pour le Piano. Op. 62. Pr. 22½ Ngr.

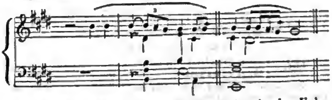
Melodisch und ungekünstelt tritt das erste dieser beiden Nocturnes, eine Form, worin uns *Chopin* zum Theil nach *Fields* Vorbilde schon so viel Schönes gegeben hat, auf. Schon nach den ersten acht Tacten aber nimmt der zweite Theil, der sich in Gis moll hält, etwas Geheimnissvolles an, leitet indessen wieder glücklich in das Thema hinein. Unstät modulirt nun der Mittelsatz As dur, welchem dann das Grundthema mit einigen, äusserst weich über die gebundenen unteren Stimmen weggleitenden Figuren sich wieder anschliesst. Im Ganzen genommen ist, wenn man sich mit *Chopin's* Spielart ein Mal vertraut gemacht hat, dieses Nocturne von mässiger Schwierigkeit, es enthält manche reizende Wendung. Bedeutend grösser sind die des zweiten, auf den Vortrag eines durchgebildeten Musikers berechnet. Dem Thema:



das, wie man sieht, in der Begleitung sogleich grosse Sorgfalt verräth, merkt man noch nicht an, was dahinter steckt, welchen Klippen der Schiffer, der sich in diesen anfangs so friedlichen Strom begibt, begegnen wird. Nach dem Abschlusse des Thema's wird demselben ein Satz in Cis moll mit allerhand künstlichen Fi-

Digitized by Google

guren im Basse, dann überhaupt lauter figurirten Stimmen entgegengesetzt. Es ist ein Glück, dass das Ganze die Bezeichnung Lento an der Stirne trägt, denn sonst möchte von der Reinheit der nicht eben gesparten Modulationen viel verloren gehen. Nach unserer Meinung geschieht des Guten eher zu viel als zu wenig, obgleich sich Alles hier auf einen Plan reduciren lässt. Cis moll, Gis moll, E moll, flüchtige Berührung von G dur, und schnell ist das Mittel gefunden, um die Dominante H dur zu erreichen und damit das Thema wieder einzuführen. Es wird nun auch nicht mehr viel damit vorgenommen, die erwähnte Bassfigur tritt nur noch gegen das Ende hin in die Begleitung. Der Schluss möge noch hier stehen, weil er eigenthümlich genug ist und das frühere Schwanken zwischen E dur und der verwandten Molltonart, woraus bei *Chopin* so oft bemerkenswerthe Wirkungen entstehen, noch ein Mal andeutet:



Auf der zuletzt eintreten Quinte beruht das Unbestimmte, das Verschwimmende dieses Schlusses, der recht eigentlich der romantischen Schule angehört.

A. K.

Feuilleton.

Spontini hat sich nun, wie versichert wird, zur Herausgabe seiner Denkwürdigkeiten entschlossen. Die Anordnung und Redaktion derselben sollen die Herrn *Hektor Berlioz* und *August Gathy* übernommen haben.

In Darmstadt gefiel eine neue komische Oper in zwei Aufzügen: „Die Braut des Herzogs“, gedichtet und komponirt von dem dortigen Hofkapellmusikdirektor *Louis Schlösser*. — In Heilbronn gefiel ebenfalls: „Die Bergknappen“, Drama mit Gesang von *Ferdinand Joost*, Musik von *August Springer*, früherem Mitgliede des Frankfurter Theaterorchesters.

Im Haag starb der von da gebürtige Violinvirtuos *Remmers*, „erster Violinist des Kaisers von Russland“, seit einem Jahre aus Petersburg nach seiner Heimath zurückgekehrt.

Der junge talentvolle Componist *Richard Würst* ist nach längerem Aufenthalte zu Paris; Brüssel, Frankfurt am Main und Leipzig (wo er namentlich *Mendelssohn Bartholdy's* Unterweisung genoss) in seine Heimath Berlin zurückgekehrt, um daselbst als Gesanglehrer thätig zu sein.

Der Pianofortevirtuos *Litolff* hat sich in Braunschweig niedergelassen und arbeitet, ebenso wie der dort heimische *Alexander Feska*, an einer Oper. Welcher Componist setzte nicht Opern?

In Darmstadt existirt ein „Mozartverein“, der am 27. Januar, dem Geburtstage *Mozarts*, ein grosses Concert gab, worin — einen einleitenden Chor von *Markull* ausgenommen — sämmtliche Musikstücke von des grossen Meisters Composition waren.

Im Kanton Wöllstein (Grossherzogthum Hessen, Provinz Rheinhessen) bestehen in den 23 Ortschaften desselben 15 Gesangvereine, welche im Laufe des nächsten Sommers auf dem höchsten Berge der Provinz, dem 1280 Fuss hohen Eichelberge, ein Gesangfest feiern werden.

Das Beispiel, welches Hessen-Homburg in Ausdehnung des Schutzes musikalischer und dramatischer Werke gegen unbefugte Aufführung sowie in Nachahmung der diesfallsigen sächsischen Gesetzesbestimmungen gegeben hat (s. diese Blätter, S. 61), ist von Anhalt-Dessau befolgt worden; eine dortige Verordnung vom 8. Januar dies. Jahr. nimmt die Verfügungen des sächsischen Gesetzes vom 27. Juli 1846 an und setzt ausserdem noch fest, dass diese Vergünstigungen auch auf die in fremden Staaten erschienenen Musikalien etc. Anwendung leiden, wenn dort derselbe Rechtsschutz gewährt wird.

In Zürich macht ein junger, einundzwanzig Jahre alter Pianofortespieler, *Eduard Hatz* aus Frankfurt am Main, grosses Aufsehen. Erst seit vier Jahren hat er sich der Musik ausschliesslich gewidmet. Sein Vater wollte einen Pianofortemacher aus ihm bilden, gab den vierzehnjährigen Knaben zu einem Tischler in die Lehre und gestattete ihm wöchentlich eine bis 2 Stunden Klavierunterricht. Nach zweijährigem Kampfe mit diesen ungünstigen Verhältnissen trat der junge Eduard aus der Lehre, und wurde nun zu einem geschickten Instrumentenbauer gebracht. Mit siebenzehn Jahren wanderte er als Gehilfe durch die Schweiz nach Italien. Nach seiner Rückkehr trat er bei dem Instrumentenmacher *Perau* in Berlin in Arbeit; hier entdeckte zufällig *Franz Liszt* sein Talent, und nun wandelte sich sein Geschick: aus dem Instrumentenbauer wurde ein Künstler. Anfangs bildete er sich unter *Liszt's* eigener Leitung; später trat er in die Berliner Akademie und hat auf derselben seinen Kursus vollendet.

Erstes Concert des Pariser Conservatoriums der Musik unter *Habeneck's* Leitung. 52te Symphonie von *Haydn*; — Chor aus Paulus in Es dur von *Mendelssohn Bartholdy*; — *Beethovens* Violinconcert (vorgetragen von *Alard*); — Offertorium von *Hummel*; — Agnus Dei von *Jomelli*; — *Weber's* Ouverture zum Freischütz.

In Paris starb der einundsiebenzigjährige Schwiegervater *Habeneck's*, der gewesene Musikalienverleger *Sieber*.

Rudolph Willmers hat in Florenz Furore gemacht. — Der Leipziger Bassist *Pögner* hat in Stuttgart gastirt.

Louis Lacombe in Paris hat eine Symphonie unter dem Titel „Manfred“ componirt, welche nächstens aufgeführt werden soll. Der Charivari knüpft an die Bemerkung, dass dieselbe auf den *Berlioz*'schen Faust folge, die Hoffnung, man werde davon sagen können: Les symphonies se suivent et ne se ressemblent pas.

Halévy's „Musketire der Königin“ sind in Leipzig am 10. Februar zum ersten Mal über die Bühne geschritten, ohne besonderen Beifall zu finden.

Am 2. Februar ist das städtische Theater zu Pest fast ganz niedergebrannt. Garderobe und Bibliothek sind jedoch gerettet worden.

Ueber *Adolph Adam's* neues Theater in Paris ist es zum Prozesse gekommen. Ursprünglich sollte ein Herr *Thibeaudeau-Milon* „Titulardirektor“ dieses Theaters werden, Herr *Adam* will diesen Titel einem Anderen übertragen, und Jener macht ihm nun dieses Recht auf dem Wege des Prozesses streitig. Ein Prozess um den Titel „Titulardirektor“!

Kapellmeister *A. F. Titl* in Wien, der die Musik zu *Döblers* neuen Lichtbildern componirte, hat von dem Letzteren einen

werthvollen Ring und ein äusserst schmeichelhaftes Schreiben erhalten, worin *Döbler* einen grossen Theil des Erfolges seiner Bilder den *Titl'schen* Tönen beimisst. — *Garaudé* in Paris empfing von der Herzogin von Montpensier einen Brillantring: er hatte ihr seine „Méthode de chant en espagnol" und seine „52 Etudes de prononciation dans le chant français" gewidmet.

In Arles ist eine Communalmusikschule errichtet und am 2. Januar d. J. eröffnet worden. Direktor derselben ist Herr *Barjavel*. Die Anstalt zerfällt in drei Klassen, deren erste die musikalische Theorie und die Gesanglehre umfasst; die zweite heisst Symphonieklasse (wahrscheinlich Lehre des Instrumentenspiels), die dritte: Klasse der militärischen Harmonie.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Bei **Marco Berra** in Prag ist erschienen und durch Herrn **B. Hermann** in Leipzig für feste Rechnung zu beziehen:

Robert Führer's
Gradualien und Offertorien

für sämmtliche Commun-Feste des ganzen Jahres nach dem römischen Missale an.

(Für das Fest Aller-Heiligen und mehrerer Märtyrer.)

1. Lief. { **Graduale** Timete Dominum / **Offertorium** Justorum animae.

(Für Apostel-Feste.)

2. Lief. { **Graduale** Constitues eos principes / **Offertorium** In omnem terram.

(Auf Feste eines heiligen Märtyrers.)

3. Lief. { **Graduale** Justus ut palma / **Offertorium** Gloria et honore.

(Auf Feste eines heiligen Bischofs oder Beichtigers.)

4. Lief. { **Graduale** Inveni David / **Offertorium** Veritas mea.

(Auf Feste mehrerer Heiligen.)

5. Lief. { **Graduale** Gloriosus Deus / **Offertorium** Mirabilis Deus.

(Für Feste einer heiligen Jungfrau.)

6. Lief. { **Graduale** Dilexisti justitiam / **Offertorium** Afferentur regi.

(Für Feste heil. Aebte.)

7. Lief. { **Graduale** Domine praevenisti / **Offertorium** Desiderium animae.

(Auf Jungfrauen- oder andere Feste weibl. Heiligen.)

8. Lief. { **Graduale** Specie tua / **Offertorium** Filiae regum.

(Für Feste heiliger Päpste, Kirchenlehrer u. s. w.)

9. Lief. { **Graduale** Os justi meditabitur / **Offertorium** In virtute tua.

(Für das Fest eines jeden Heiligen.)

10. Lief. { **Graduale** Beatus vir / **Offertorium** Justus ut palma.

(Für verschiedene Feste weibl. Heiligen.)

11. Lief. { **Graduale** Audi Filia / **Offertorium** Diffusa est gratia.

(Auf das Fest eines heil. Bischofs; dann für Heiligen-Feste zur Osterzeit.)

12. Lief. { **Graduale** Ecce sacerdos / **Offertorium** Confitebuntur coeli.

(Für Feste mehrerer Heiligen zur Osterzeit.)

13. Lief. { **Graduale** Alleluja; Sancti tui / **Offertorium** Laetamini in Domino.

(Für Feste des heil. Kreuzes; d. g. auf den Gründonnerstag.)

14. Lief. { **Graduale** Christus factus est / **Offertorium** Protege Domine.

(Für Feste heiliger Engel.)

15. Lief. { **Graduale** Laudate Dominum / **Offertorium** Stetit angelus.

(Vom heiligen Altars-Sakramente.)

16. Lief. { **Graduale** Oculi omnium / **Offertorium** Sacerdotes Domini.

Zur 8ten Lieferung wird das wohlgetroffene Portrait des Componisten gratis beigegeben.

Für die Orgel:

Führer's, Rob., Hirtenklänge. 6 Pastoral-Präludien 40 Kr.
— — Sechs Pastoral-Präludien. 40 Kr.
— — Cypressenlaub. 6 leichte Orgel-Präludien zum Gebrauche bei Seelenmessen. 40 Kr.
— — 3 Präludien nach altböhmischen Kirchen-Gesängen. 30 Kr.
— — 32 kurze Präludien in den gebräuchlichsten Dur- und Moll-Tonarten und in verschiedenen Charakteren. Fl. 8.

Am 18. Februar erscheint mit Eigenthumsrecht in unserm Verlage:

Carl Schuberth (in St. Petersburg), **Tarantelle** für Violoncelle und Orchester oder Piano. O. 16.

Dessen Adieu et Revoir. **Adagio et Mazurka** für Violoncell und Piano. O. 17.

Die Tarantelle hat in Petersburg beim öffentlichen Vortrag Sensation erregt und wird als eines der brillantesten und effectreichsten Concertstücke gerühmt.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Auswahl spanisch. und portugisisch. Lieder

für eine oder zwei Stimmen mit deutscher Uebersetzung, herausgegeben von **H. K.** Pr. 1½ Thlr.

Zwölf vierstimmige Gesänge älterer Meister

für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Herausgegeben von **H. K.** Pr. 2 Thlr.

erschienen so eben, und sind zu beziehen durch die

Hofmusikalienhandl. von **Ch. Bachmann** in Hannover.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten Februar. Nr. 8. 1847.

Inhalt: Aesthetik. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Frankfurt. Aus Wien. — *Miscellen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Aesthetik
des zeitlichen Gegenwartsbewusstseins oder rationale Takt- und Tonwissenschaft
von
J. A. Algermissen.

Vorerinnerungen.

Wer es begreift, dass die rationale Wissenschaft in ihrer streng systematischen Natur einem Baume gleicht, der vermöge seines organischen Wachsthums in jeder Entwickelungsphase, im Mannesalter, in der Jugend, ja sogar schon im Keime seinem Organismus nach vollständig ist, den wird es nicht befremden, dass der Verfasser in dem so geringen Umfange der nachfolgenden Abhandlung das ganze unendlich grosse Reich der Takt- und Tonwissenschaft wesentlich zu erschöpfen verheisst, — jedoch mit Abrechnung dessen, was behufs der Betrachtung der (einstweilen nur als Stück aufgefassten) Melodie und Harmonie in ihrer organischen Bedeutung einer späteren Abhandlung als Fortsetzung vorbehalten bleibt. —

Was die Terminologie anbetrifft, so bin ich der Ansicht, dass dem Erbauer eines rational-wissenschaftlichen Systemes die Befugniss zustehe, für die aufgefundenen Begriffe nicht nur neue Namen zu schaffen, sondern auch die stereotypen Kunstwörter aus der betreffenden positiven Wissenschaft nach Bequemlichkeit in Anspruch zu nehmen. Neu geschaffene Ausdrücke sind hier vorzugsweise: Takt-, Ton-, Akkord- und Melodie-Gefüge, reiner Akkord, Mischakkord; ein usurpirter: Takt. —

Durch die Erfahrung belehrt, wie leicht in eine derartige Theorie, wie die vorliegende, sich Sprünge und Inconsequenzen einschleichen, werden mich im Interesse der Wissenschaft und nicht des Streites erhobene Einwürfe und Erinnerungen nur erfreuen können.

Es dürfte sich wohl Niemand nachdrücklicher aufgefordert fühlen, als der Verfasser der „Aesthetik des zeitlichen Gegenwartsbewusstseins“, seine schwachen Kräfte einer anderen problematischen Wissenschaft zuzuwenden, welche als Schwester der gegenwärtigen sich betiteln würde: Aesthetik des *räumlichen* Gegenwartsbewusstseins. Dass diese Aufgabe bei gemeinsamen Principien doch unvergleichlich schwieriger sein muss, als die in vorliegender Abhandlung versuchsweise gelöste, lässt sich daraus leicht schliessen, dass der Raum *drei*, die Zeit aber nur *eine* Dimension hat. Während daher für das Bedürfniss der gegenwärtigen Wissenschaft die Zahl, mithin die Rationalität vollkommen ausreicht, wird die Aesthetik des räumlichen Gegenwartsbewusstseins über die Schranken der Arithmetik hinausragend grösstentheils im ausschliesslichen Gebiete der stetigen Mathematik und mithin der Irrationalität spielen. Der aus der Lösung dieses Problems erwachsende unschätzbare wissenschaftliche Gewinn würde unfehlbar in dem langersehnten Aufschluss über die Natur und das Gesetz der Licht- und Farbenwelt bestehen. Beiträge zu diesem Behufe werden mir äusserst willkommen sein.

Ich schliesse mit dem Wunsche, dass der mit unsäglicher Mühe gepflanzte und bis zu einem allerdings noch schwachen Alter gepflegte Baum der neuen Theorie durch das mitwirkende Interesse der Verehrer der rationalen Speculation seine Zweige alsbald zu starken Aesten ausbreiten möge, um die positive Wissenschaft, und durch diese auch die Kunst mit gediegenen Früchten zu segnen.

Analytische Einleitung.

Ist es Aufgabe und Wesen der Analyse überhaupt, von der concretesten, augenfälligsten Thatsache eines Kreises von Erscheinungen auf die geistigsten innersten Gründe derselben hinabzusteigen, so bietet sich insbesondere für die gegenwärtige Forschung das Reich der so mannigfaltigen Tonverbindungen, mit einem Worte: das Tongefüge als nächstes Object dar. Die Frage, welche sich demnach unserer Analyse stellt, ist: Welches ist das Gesetz des Wohlklanges und wie realisirt es sich im Allgemeinen und im Einzelnen? —

Der erste Theil dieser Frage ist leicht zu beantworten: Ist das mathematische Gesetz das Gesetz der Natur und des Geistes, so ist es auch das Gesetz des Wohlklanges im Tongefüge. Der zweite Theil der Frage bedingt die Vorfrage nach der Natur des Objectes, worin sich das mathematische Gesetz ausprägen soll. — Das Wesen des Tones beruhet nach der Lehre der Akustik in der regelmässigen Vibration des elastischen Körpers, welche nach Maassgabe ihrer Geschwindigkeit gra-

Digitized by Google

duell verschiedene Eindrücke auf das Gehör macht. Die relative Geschwindigkeit also der tonerzeugenden Vibrationen, geregelt von dem mathematischen Gesetze, oder das Tonverhältniss nach dem Begriffe der Akustik, muss demnach die Ursache des Wohlklanges im Tongefüge sein. Daraus begreift es sich fast schon im Voraus, und die akustische Erfahrung bewährt es, dass es in Absicht auf den Wohlklang nicht auf die Quantität, sondern einzig und allein auf die Qualität der Tonverhältnisse ankomme. So z. B. ist das Verhältniss 5:7 kleiner als 3:4, 4:5, 5:6, 6:7 und grösser als 1:2, 2:3, 3:5, 5:8, 3:7, und doch geben alle einen letzteren einen einfacheren Klang, als das erste.

Doch erwägen wir die wichtige, erhabene Bedeutung, welche das Tonwesen für unser Gemüth hat, dass die Tonkunst mehr als eine sinnliche Ergötzung, dass sie eine Sprache, ja eine fessellose Sprache des Gefühles ist, so müssen wir die unabweisbare hohe Aufgabe unserer rationalen Wissenschaft erkennen, die bisherige akustische, materielle Auffassung des Tongefüges mit einer möglichst psychischen, idealen zu vertauschen. Wie also dem Körper die Seele, dem physischen Gehöre das musikalische innewohnt, so muss auch dem akustischen Tone ein ideales psychisches Wesen entsprechen, das in der menschlichen Seele ruhend durch sein physisches Abbild erweckt und in's Bewusstsein gerufen wird. Dieses psychische Wesen, den idealen Ton, wie ich ihn nennen will, von seiner körperlichen Erscheinung, dem akustischen Tone, streng zu trennen, ist nunmehr nächste Aufgabe unserer Analyse.

Ist das Wesen des akustischen Tones die regelmässige Vibration des elastischen Körpers, die nach Maassgabe ihrer Geschwindigkeit graduell verschiedene Eindrücke auf das Gehör macht, so kann das entsprechende psychische Wesen desselben, der ideale Ton, weiter nichts sein, als die Vorstellung von gleichen Zeitperioden, die nach der Wechselgeschwindigkeit der letzteren auf gleiche Weise verschieden ist.

Ist diese graduelle Verschiedenheit nun akustische und mithin auch psychologische Thatsache, sind die vorzustellenden Zeitperioden aber in ihrer Einzelheit nicht fasslich, so kann jene Vorstellung nur eine Summarvorstellung, d. h. eine solche sein, die auf Zusammenfassung mehrerer einzelner unter einen Totalanblick beruht. Steht es nun empirisch fest, mit welcher enormen, wunderbaren Sicherheit und Schnelligkeit das Gefühl in jeder Beziehung ein und dasselbe Urtheil, das der Verstand durch schwerfälliges, langwieriges Zergliedern und Verbinden sich mühsam ausarbeiten muss, eben durch jenen Totalanblick, sonst „unmittelbare Anschauung" genannt, instinktmässig mit dem ersten Schlage trifft, so obwaltet kein Zweifel, dass die Genauigkeit der gedachten Summarvorstellung Nichts zu wünschen übrig lässt.

Diese gleichen Zeitperioden, welche das Wesen des idealen Tones begründen, müssen bei einem gewissen Grade von Vergrösserung aus dem Gebiete der Summar- in das der Singularvorstellung hinübertreten. In dieser Phase sind die Zeitperioden zählbar und in Beziehung auf diese Stufe in ihrer Einzelheit dasselbe, was in der vorigen die einzelnen Töne waren, nämlich Elemente, bestimmt, unter der Herrschaft des mathematischen Gesetzes zusammengefügt und im Gefüge aufgefasst zu werden. Ich nenne diese einzelnen Zeitperioden Takte, und eine mathematisch geregelte Combination von Takten verschiedener Grösse Taktgefüge.

Bei fortgesetzter Vergrösserung der Zeitperioden entfernen sich Anfangs- und Endpunkt der einzelnen allmälig so weit von einander, dass sich auch die einzelnen nicht mehr in ihrer ganzen Ausdehnung überschauen lassen: da ist die andere Schranke des Taktgebietes und des Reiches der messbaren Zeitgrössen überhaupt, denn beide Vermögen, das der Summar- und das der Singularanschauung, sind nun erschöpft und eine dritte Anschauungsweise ist nicht denkbar. — Nach allem Diesen, um das Ergebniss der bisherigen Untersuchung kurz zusammenzufassen, zerfällt das ganze Reich der messbaren Zeitperioden in zwei Gebiete, in das des geschwinderen und das des langsameren Wechsels, deren ersteres der Summar- und deren letzteres der Singular-Anschauungsweise unterliegt, — in das Ton- und das Taktgebiet.

Betrachten wir die Sache noch ein wenig genauer, so wird es uns bemerkenswerth erscheinen, dass 1. alle jene Functionen der Vorstellung und Vergleichung des Tones und des Taktes sich ausschliesslich an die Gegenwart anlehnen, und dass 2. das Reich der messbaren Zeitperioden seine Schranken hat, von welchen man wissen möchte, wodurch sie bedingt werden. Das Erstere wäre nicht möglich, wenn die Gegenwart im strengsten Sinne nur ein Punkt wäre; denn wie könnte die Seele mit einem solchen Gegenwartspunkte auch nur die kleinste Zeit*linie* umfassen, geschweige periodisch wiederholen? Ist nun die Gegenwart wirklich eine Linie, so ist das zweite, nämlich die Beschränktheit des Reiches der messbaren Zeitgrössen, nur dadurch erklärlich, dass jene Gegenwartslinie selbst eine endliche beschränkte Grösse hat. Diese beschränkte Gegenwartslinie ist das Medium, durch welches der Seele die Ideen des Tones und des Taktes zum Bewusstsein kommen, wie dem physischen Gehöre der Schall durch die Luft und dem physischen Gesichte der physische Körper durch das Licht. Da ferner jene Gegenwartslinie gegen alle Töne und Takte gleich commensurabel ist, so muss sie keine feste, präcise, sondern gewissermaassen eine elastische Grösse haben. Endlich muss es mit dem Gegenwartsbewusstsein, weil es mehre in gewissen rationalen Verhältnissen stehende Töne und Takte zugleich auffassen kann, ein ähnliches Bewandniss haben, wie mit dem vibrationsfähigen elastischen Körper, der ja bekanntlich eine unbegrenzte Anzahl physischer Töne, welche ebenfalls in bestimmten rationalen Verhältnissen zu einander stehen, zugleich hervorbringt. Wie aber unter diesen von einem und demselben vibrirenden Körper herrührenden Tönen ein einziger mit vorherrschender Stärke erklingt, so überwiegt auch von mehreren gleichzeitigen idealen Tönen immer ein einziger alle übrigen an Klarheit des Bewusstseins.

Gehen wir in unserer Abstraktion noch einen Schritt

Digitized by Google

weiter und denken uns auch die Basis unserer Wissenschaft, das zeitliche Gegenwartsbewusstsein mal aufgedeckt, so finden wir es endlich, das unsichtbare, räthselhafte Gespenst, das die Philosophie mit dem Namen bezeichnet: „Vorstellungen von der Intension der Bewegung."

Excurs. Die Vorstellung von dem anderen Factor, der Extension der Bewegung, heisst Raum. Nun haben wir sie alle beide, die wunderlichen Chimairen, deren Namen man so leicht und bequem mit *vier* Zeichen schreibt und mit *einem* Athemstosse ausspricht, deren ätherisches, abstractes Wesen aber den Griffen des haschenden Denkers ausweicht wie ein Irrwisch!

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Siebzehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag den 18. Februar. — Dieses und die nächsten Abonnement-Concerte sind nach der Reihenfolge grosser Meister von vor 100 Jahren, geordnet. — *Sebastian Bach* (geb. 1685, gest. 1750), *Händel* (geb. 1685, gest. 1759), *Gluck* (geb. 1714, gest. 1787), *Pergolese* (geb. 1707, gest. 1739), *Jomelli* (geb. 1714, gest. 1774), *Gretry* (geb. 1741, gest. 1813).

Erster Theil: Suite für Orchester von *Sebastian Bach;* Ouverture, Air, Gavotte, Finale (Bourrée, Gigue). — Arie aus Jephta von *Händel*, gesungen von Fräulein *Schloss*. — Adagio und Fuge für Violino solo von *Seb. Bach*, vorgetragen von Herrn *J. Joachim*. — Duett aus dem Stabat mater von *Pergolese*, gesungen von Fräul. *Vogel* und Fräul. *Schloss*. — Zweiter Theil: Ouverture zu Samson von *Händel*. — Arie aus dem Miserere von *Jomelli*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Chaconne für Violino solo von *Seb. Bach*, vorgetragen von Herrn *J. Joachim*. — Arie aus der Oper: Richard Coeur de Lion von *Gretry*, gesungen von Herrn *Pasque*. — Ouverture zu Iphigenie in Aulis von *Gluck*.

Wenn es wahr ist, dass das Genie seiner Zeit vorauseilt, so ist wohl auch nicht wegzudemonstriren, dass wenigstens die Werke der musikalischen Genie's von der Zeit bald eingeholt, dann überholt und in ihrer unmittelbaren Wirkung auf das Herz mehr oder weniger paralysirt werden. Dies zeigt sich am Deutlichsten in historischen Concerten. Durchaus nur Compositionen der grössten Genie's des vergangenen Jahrhunderts wurden heute aufgeführt; wer wollte aber aus innerstem Herzen heraus behaupten, durch sie einen rein musikalischen Genuss in dem Grade empfunden zu haben, wie die neueren Meisterwerke ihn in unseren Seelen zu entzünden vermögen? Wer sollte sich zu sagen getrauen, die Suite für Orchester von *Sebastian Bach* hat mir einen eben solchen Genuss gewährt, als eine *Beethoven*'sche Symphonie, an deren Stelle jene heut erschien? Damit soll solchen historischen Concerten ihr Interesse nicht weggeläugnet werden, doch müssen wir wohl zugestehen, dass es weniger in der Wirkung eines Kunstgenusses im heutigen Sinne, als vielmehr in der Betrachtung des Ganges liegt, welchen die Kunst der Musik durch eine Reihe vorzüglicher Tongeister nach und nach zum Vollkommeneren gemacht hat. Auch nicht das Verdienst jener früheren Meister wird im Geringsten dadurch geschmälert. Sie hatten und brauchten denselben Fonds von Kraft, Geist und Fülle des Herzens, um aus ihrer Zeit hervorzuragen und das Vorgefundene zu steigern. Nur als Unübertroffene oder gar niemals Erreichbare, wie es hie und da geschieht, soll man sie nicht hinstellen. Wollte man z. B. den grossen *Seb. Bach* als einen solchen bezeichnen, so wäre ja wohl für alle späteren Genie's kein sicherer Weg, als, seiner Compositionsweise nachzustreben. Was würden aber Publikum und Kritik zu einem heutigen Compenisten sagen, der eine Suite à la *Bach* brächte! Man lächle nicht über diesen Gedanken, wir haben einen ähnlichen Versuch wirklich. *Mozart* hat ja in seinem Don Juan eine Arie der Elvira in *Händel*'schem Geiste und Style geschrieben. Vielleicht um den damaligen Ueberschätzern des Alten recht schlagend die Frage vorzulegen, ob seine Musik über die *Händel*'sche hinausrage oder hinter ihr zurückbleibe. Denn viel hatte der Arme von solchen Anhängern des Gewohnten und Nichtbegreifern des Besseren zu leiden!

Und immer noch gibt es Individuen, die über die älteren Werke in glühenden Wortenthusiasmus gerathen und die Schreibweiße jener Meister als die ächt klassische der Welt, namentlich der jüngeren musikalischen, aufreden möchten.

Seb. Bach hat die contrapunktische Kunst auf ihren Gipfel erhoben; die Werke, in denen er diese Kunst entfaltet, werden für den Kenner ewig bewunderungswürdig und eine unerschöpfliche Quelle der tiefsten Studien bleiben. Diejenigen Werke hingegen, in welchen er diese Künste weniger gehandhabt, in welchen er dem galanten Styl hat huldigen wollen, wie z. B. in der genannten Suite für Orchester, tragen den Stempel der damaligen Zeit, die gebrauchten Figuren erscheinen uns veraltet, zum Theil geschmacklos für den jetzigen ausgebildeteren Sinn, und können eben nur noch ein historisches Interesse gewähren. Dasselbe ist von den beiden Piecen für Violino solo zu sagen, welche übrigens Herr *Joachim* mit grosser Fertigkeit vortrug, und sich rauschenden, nicht enden wollenden Beifall errang. Dass wir die Kraft und Tiefe des Ausdrucks in manchen seiner Werke, in den Formen seiner Zeit offenbart, nicht verkennen, brauchen wir wohl nicht zu bemerken.

Mehr in das Herz drang schon die Arie aus Jephta von *Bachs* Zeitgenossen *Händel*, durch ihren einfachen, bestimmten Ausdruck und den gefühlten Vortrag des Fräul. *Schloss*. Die Ouverture zu Samson von demselben Meister konnte dagegen in ihrem altväterischen Style keine besondere Wirkung hervorbringen. Auch das Stabat mater von *Pergolese* vermag, trotz seines unverkennbaren religiösen Ausdrucks, unserer Zeit keinen vollkommenen Genuss mehr zu bringen. Anmuthiger wieder spricht sich die Arie in dem Miserere von *Jomelli* aus; man fühlt die leise Ahnung des nahenden Ueberganges zu dem melodischeren Reiz der neueren Zeit. Wieder etwas

Digitized by Google

weiter in dieser Beziehung vorgeschritten zeigt sich die Arie aus Richard Löwenherz von *Gretry*, welche Herr *Pasque* mit lebendigem Ausdrucke vortrug. Schade dass auch dieser Sänger die Wirkung seiner wohlklingenden Stimme schwächt durch das immerwährende Tremoliren. Es ist unbegreiflich, mit welcher hartnäckigen Liebe so viele Sänger und Virtuosen an dieser unglücklichen Manier hängen, obgleich ihnen alle Welt sagt, dass es die unausstehlichste ist, die es gibt. In der Ouverture zu Iphigenia in Aulis offenbart sich, wie in dem denkenden Geiste *Glucks* die Ueberzeugung zum Bewusstsein gekommen, dass die technische Künstlichkeit zurücktreten muss, um der Wahrheit und Schönheit des Ausdrucks Platz zu machen, und dass die Composition nicht da ist, um ihre Künste zu zeigen, sondern um die mannichfaltigen Seelenbewegungen treu zu schildern und in dem Hörer zu erwecken. *Gluck* wurde von den Contrapunktisten seiner Zeit sehr geringschätzig behandelt und als ebenbürtig durchaus nicht anerkannt. Auch mag er wenig Studien darin gemacht haben. Dagegen drang er mit schärfstem Geistesauge in die Tiefen der menschlichen Affecte, Gefühle, Leidenschaften, und übte eine Macht über die Gemüther, wie vor ihm Keiner.

Der geehrten Konzertdirektion muss für die Anordnung dieser historischen Konzerte der aufrichtigste Dank gezollt werden. Denn keine Frage ist es: je tiefer in die vergangenen Zeiten hinein die Erscheinungen einer Kunst dem grossen Publikum gezeigt werden, je mehr müssen Kenntniss, Verständniss- und Genussfähigkeit sich in demselben ausbilden und erhöhen.

Novitäten und Curiosa aus dem Gebiete der Tonkunst in Frankfurt a./M. Was unsere Oper betrifft, so war *Guhr* im Laufe dieses Winters in eben so grosser Verlegenheit wie die Direktion des Schauspiels, da Krankheiten mehrerer Mitglieder es nöthig machten, in die Ferne zu greifen, um Gäste zu acquiriren. Publikum und Direktion bilden einen grossen Haushalt. Die Familie will ihre Nahrung, täglich soll der Tisch mit gesunder und würziger Speise bedeckt sein, aber man fragt nicht danach, wo sie das Familienhaupt hernehmen soll. In dieser Beziehung hat unsere Direction mit Nahrungssorgen zu kämpfen, und deshalb erschien die schwedische Nachtigall als ein willkommenes Gericht. Eine Kritik über diese Sängerin? Wir wollen weder Oel in's Feuer noch in die Bewunderung giessen, denn Beides ist bereits zur Genüge geschehen. Die explodirende Kritik hat ihren Gipfel erreicht, und eben so haben sich auch Stimmen erhoben, welche vom Standpunkte der Aesthetik aus dieser Sängerin unpartheilich gesagt haben, dass sie auch eine Achillesferse habe. Sie sang nebst der Regimentstochter und Julia (Vestalin) ihre gewöhnlichen Stereotypen, machte bei doppelten Preisen ein Dutzend volle Häuser und vergass dabei der Nothleidenden nicht.

Von Fräulein *Emilie Walter* aus Stuttgardt war es gewagt, jener Alles verblendenden Zauberin so direkt nachzusingen, und wenn sie mit blauem Auge davon gekommen ist, so mögen theils ihre wirklichen blauen Augen Schuld daran sein, theils auch die hier sehr eingerissene Gleichgiltigkeit des Publikums. In Parenthese gesagt, so betrachtet man das Theater hier mehr als einen Ort, wo man der Gewohnheit oder müssigen Neugier fröhnt, als einen, wo man sich bildet, und wo man den Mimen als den Schöpfer höher potenzirter Empfindungen betrachtet und seinen Schöpfungen nachhuldigt. Um auf Fräulein *Walter* zurückzukommen, so hat bei allen schönen Requisiten, als Jugend, Figur, Stimme und Ausdauer, die sie besitzt, ihr nur Frau Poesia die Stirne nicht geküsst, und das ist das Schlimmste, was einer dramatischen Künstlerin widerfahren kann. Demohngeachtet ist ihr Cyklus von Gastrollen freundlich, wenn auch ohne Nachklang hingenommen worden. Eine Demoiselle *Wilkens*, vom Theater zu Hamburg, missfiel als Aennchen im Freischütz und als Jenny in Dame blanche, obgleich ihre Jugend wohl Nachsicht verdient hätte; dagegen erwarb sich Herr *Barth* vom Breslauer Theater als Tamino und Georg Brown Freunde. Bei schönen Mitteln und einem ächten Tenorkern trägt er feurig vor, und hat ein schönes Piano. Die Haltung aber und die Aussprache liessen viel zu wünschen übrig. Dann gefiel ein Herr *Meinhardt* aus Wiesbaden durch Persönlichkeit und Spiel. Weshalb er nicht weiter gastirte, ist ein Cabinetgeheimniss.

Fräulein *Quint* vom Königsstädter Theater zu Berlin ist nach langen Gastspielen nun die unsere. Ein hübsches Mädchen, früher Mitglied der Oper, singt sie jetzt als Schauspielerin. Eine Politik, die oft schon mit Erfolg angewendet wurde. Seit dem Krankenlager unserer beliebten *Hausmann-Thomas* spielt sie die erste Liebhaberin im Lust- und Schauspiel und siegt dabei den Schalk (artesischer Brunnen), die Florine in Fanchon u. a. Ueberall verwendbar und freundlich aufgenommen, fehlt ihr für ein ernstes dramatisches Fach doch das geistige Prinzip.—Von dem jungen Anbau unserer Baritonisten verdient Herr *Kelchner* den Vorzug, nicht weil er die brillanteste Stimme, sondern weil er das meiste Talent besitzt. Als theatralische Versuche wählte er, oder wurden für ihn gewählt der Jäger-Prinz im Nachtlager, und Don Juan. Viel gewagt. Aber was keiner andern Kunst möglich, ist in der musikalisch-dramatischen Gebrauch, nämlich beim Giebel zu beginnen. Deshalb hilft gegen den Strom schwimmen nichts, und auch ich will meine Gefühle über dieses System unterdrücken. Genug, der Anfänger sang diese ersten Partieen, und ich muss gestehen, er überraschte, bei einem gebildeten Vortrage, durch ein Spiel, wie es oft selbst routinirte Sänger nicht besitzen. Zwar fehlte in Don Juan das Volumen der Stimme und im Dialog die noble Verbindung des Organs; beide Mängel aber können durch Schule und Uebung verbessert werden. Im Ganzen berechtigt der junge Mann zu einer hoffnungsvollen Zukunft. Die Künstlerin, welche sich um unsere Oper in der neuen Zeit wieder besonders verdient gemacht, ist Madame *Capitain-Anschütz*, welche nach bedeutender Krankheit wieder im vollen Besitz ihrer Mittel ist. Sie gleicht in dieser Beziehung dem Phönix, der aus der Asche sich immer wieder zu neuer Thätigkeit aufschwingt,

Digitized by Google

und wenn man bedenkt, dass sie kürzlich die Pamina mit eben so vollem und frischem Organ sang, als vor zehn Jahren, da sie in dieser Partie zum ersten Mal auftrat, so wird man die Festigkeit und Ausdauer ihrer sonst zarten Constitution bewundern müssen. Es ist in der That einzig, wie diese junge Frau durch die Innigkeit des Vortrags wie durch einfache Grazie immer von Neuem auf das Publikum wirkt, und sogar auch auf solche Leute, die sich sonst gern durch Spiegelfechtereien verblenden lassen. Sie gab in kurzer Zeit hinter einander die Ilia (Idomeneus), die Iphigenie, Emmeline, Zemire, die Jüdin, den Fidelio, und — die Fanchon von Himmel, und dokumentirte uns darin den alten guten Satz auf's Neue, dass Wahrheit immer siegt.

Es kann durchaus nicht meine Absicht sein, mich über die täglichen Leistungen unserer Mitglieder jedes Mal der Reihe nach auszusprechen, da es den Leser dieser Blätter nur Interesse gewähren kann, mit den ungewöhnlichen Ereignissen unserer Bühne au fait zu bleiben.

Novitäten hatten wir: *Adam's* Sennerhütte (nach *Scribe* von Hartenfels), *Lortzing's* Waffenschmied, und *Meyerbeer's* Musik zu Struensee. Neu aufgefrischt wurden *Himmels* Fanchon und *Dittersdorfs* „rothes Käppchen". Die Sennerhütte hält sich, aber der Waffenschmied wird gleich Czaar und Zimmermann und dem Wildschütz zur Lieblingsoper werden. In den Musketiren, die wiederholt wurden, kämpfen immer Gesang und Spiel gegen einander, und man weiss noch nicht, welches Element siegen wird. *Michael Beer's* Struensee ist am 8. Februar nach unendlichen Proben über unsere Bühne gegangen, aber weder das Drama noch die Musik hat Anklang gefunden. Die Dichtung fand man langweilig, die Musik aber hat man offenbar nicht verstanden oder als Entre-Akt-Musik nicht beachtet. Gibt's aber eine Musik in der Welt, die studirt und durchdrungen sein will und folglich alle Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, so ist's diese, wo auf jeder Seite der Partitur hundert Contraste von Gefühlen mit einander streiten. Neu einstudirt werden nun ganz gewiss *Essers* „beide Prinzen." Die Partieen davon sind wenigstens schon ausgetheilt. Auch standen schon mehrmals Herrn *Neeb's* „schwarze Jäger" zur Wiederholung auf dem Repertoire. Allein diese Oper verfolgt ein eigenes Fatum. Sobald sie gegeben werden soll, wird Jemand krank. Auch sieht man *Clapissons* neuer Oper „Gibby, la cornemuse" entgegen, die *Gollmick* zur deutschen Uebersetzung unter der Feder hat.

(Fortsetzung folgt.)

Wien, am 19. Januar 1847. Den Journalreferenten ergeht es häufig wie den Hagestolzen; unter den vielen neu auftauchenden und entgegenreifenden Schönheiten wird Beiden der Moment der Wahl so sehr erschwert, dass bei jenen die Novitäten, bei diesen aber ihre eigene werthe Person alt und interesselos werden. Aehnlich erging es auch dem Schreiber dieser Zeilen; während sich die Ereignisse und Begebenheiten um ihn herum drängten, blieb er lieber ein ruhiger Zuschauer, als ein emsiger und fleissigsr Chronist; jetzt aber beeilt er sich, mit Dampfeskraft all' das Erschaute und Gehörte zu Papier und unter Siegel und Couvert an die Redaktion dieser Blätter zu befördern. Was haben wir nicht schon in diesen kurzen 19 Tagen des neuerstandenen Jahres Alles erlebt, beklatscht und ausgepocht, — doch hier haben wir es ja nur mit der Kunst und deren Erscheinungen zu thun, und alles Uebrige beirrt uns nicht. Also:

Meyerbeer ist in unserer Mitte; das ist eine alte, längst bekannte Geschichte, darüber ist der Mond schon voll und wieder neu geworden; wie er allgemein gefeiert, wie viele Festessen ihm zu Ehren veranstaltet wurden, das sind Dinge, die man schon im Jahre 1846 zu hören und theilweise auch zu lesen bekam. Neuer und interessanter jedoch ist es, zu erfahren, wie weit die Aufführung seines Feldlagers in Schlesien bei uns gediehen, da können wir berichten, dass man wacker vorwärts schreitet, da wird exerzirt, studirt und manövrirt, als gälte es, Antwerpen zu nehmen. Wenn die Aufführung so grossartig als deren Vorbereitungen, dann haben wir einen hohen Genuss zu erwarten, doch unsere Hoffnungen sind nicht auf Ausserordentliches, bis zur Straffheit gespannt, denn wir wissen, wie viel wir von *Pokorny's* Anstalt nach dem bisher Geleisteten zu gewärtigen haben. *Jenny Lind* macht dem Direktor sehr volle Häuser; am 17ten d. M. gastirte sie zum fünften Male als Marie in der „Regimentstochter" und der Beifall, den sie erntete — nun, Wien ist ja auch ein Glied in der deutschen Bundeskette. Ihre Leistung in dieser Partie ist jedenfalls vorzüglich, jedoch nicht ausserordentlich, nicht alles Dagewesene überstrahlend, wie so mancher Lindverfechter gerne behaupten möchte. Dadurch, dass sie die gewöhnlichen Künste der Koketterie verachtet, erringt sie den Beifall jedes Unbefangenen. Diese Tochter eines Grenadierregiments (in Füsilir-Costüme) ist kein Kind des wirklichen Lebens, sie ist nur ein Gebilde der Künstlerin, eine besondere Art von Fantasiebildern. — Im Gesange bewirkt die *Lind* jedenfalls durch ihre Kunst Ausserordentliches, denn ihre Stimme und Tonfülle nimmt einen subordinirten Rang ein; in der Szene der Gesanglection ist sie ganz vorzüglich, ganz wirkungslos hingegen trägt sie jenes Paradeross aller „Marien": „Heil dir mein Vaterland" vor, damit übergiesst uns die Nordländerin mit eisig kalter Douche. Die übrigen Mitwirkenden in dieser Oper sind: Herr *Staudigl*, der grosse Meister im Gesange als Sulpice, und Herr *Nazic* als Tonio. Letzterer besitzt ein hübsches Kapital in seiner Kehle, das aber bis jetzt noch blos in Assignazionen besteht, es muss ihm daher sehr daran gelegen sein, einen Wechsler aufzufinden, der diese ihm in reines Gold dafür umsetze, und die Firma dieses Wechselhauses hiesse: „ein tüchtiger Meister und unverdrossener Fleiss."

Im Hofoperntheater kam *Flotow's* neueste Oper „L'âme en peine", zu deutsch „der Förster", übersetzt nach St. Georges' Original von Dr. *Bärmann*, zur Aufführung. *Flotow's* Opern führen, wie die englischen Gasthöfe, die Devise: Ici on loge à cheval et à pied, man mag kommen wie man will, man ist gut aufgenommen, es findet sich darin ein Leckerbissen für jeden

Digitized by Google

Gaumen. Hier ein Ballquartett, dort ein Chor, bald ein Liedchen, wieder ein Trinklied, nun eine Romanze, und was dergleichen Zugaben mehr sind; Jedes für sich als Einzelpiece genommen, ist interessant, spricht an und erwirbt sich seine Freunde wie es auch verdient, aber nur keine solche althergebrachte Anforderung an Einheit der Ideen und der Form, das ist jetzt nicht mehr modern, das riecht nach dem Zopfe und wird nur schwer mehr goûtirt und doch — komische Geschichte — dieser „Förster" sprach nicht sonderlich an. Hoffte das Publikum, ganz in einer neuen Phase den Componisten des Stradella bei seiner jetzigen Oper zu schauen? oder hat es plötzlich seinen Geschmack geändert? oder geschieht es blos dem deutschen (?) *Meyerbeer* zu Ehren? oder will es damit seinem Landsmanne, dem Componisten des Guttenberg, eine Ovation bringen? — *Flotow* bringt sich darin wie er ist, wie wir ihn schon aus seinem Stradella kennen, und ich möchte behaupten, dass dieser „Förster" und seine einzelnen Nummern zwei und vierhändig gewiss auf den meisten Piano's unserer Residenz aufliegen werden, und doch wollte man in der Oeffentlichkeit ihm diesen Triumph der Anerkennung nicht gönnen. Am 16. wurde diese Piece zum dritten und letzten Male unter der persönlichen Leitung des Componisten gegeben. Fräul. *Zerr* als Adrienne ist eine wunderliebliche Erscheinung, auch Herr *Formes* als Amtmann und Herr *Weichard* als Leopold erwarben sich viele Verdienste darin.

Unter den Virtuosen ist es eine wahre Noth, der Concertsaal bleibt leer, und nur wenn *Jenny Lind* mitwirkt, zeigen sich gefüllte Häuser, wie wir es in dem letzten Concerte der ausgezeichneten Pianistin *Clara Schumann* gesehen. Eine siebenjährige Violinistin, *Wilhelmine Neruda*, eine Schülerin des Professors *Jansa*, welche schon zwei sehr beifällig aufgenommene Concerte gab, veranstaltet am 24. d. M. unter Mitwirkung der *Lind* ihr drittes; so bringt sie doch die Kosten für zwei andere, ohne solche fremde Mitwirkung gegebene Concerte heraus, und doch ist das liebliche Kind ein halbes Wunder und führt einen gar mächtigen Bogen. Doch — es heisst, ein grosser Dichter habe sich schon sein neuestes Epos gewählt, was „die Irrfahrt des *letzten* Virtuosen durch Deutschland" zum Gegenstande haben und kühn sich an die Odyssee anreihen soll. —

Miscellen.

Ein Brief an Spohr aus dem Inneren Russlands.

Vor einiger Zeit hatte ich Gelegenheit, ein Schreiben des kaiserl. Staatsrathes *Grégoire Farnossay* an unseren Grossmeister *Spohr* einzusehen, welches mir, wie den Musikfreunden denen ich gelegentlich es mittheilte, so interessant erschien, dass ich mich zu dessen wortgetreuer Uebersetzung und deren hier nachfolgender Mittheilung fortgezogen fühle.

„Mein Herr!

Undankbarkeit ist die unwürdigste Sinnesart; ich aber bin Ihnen gegenüber seit langer Zeit deren schuldig; Sie haben mir eine Wohlthat erwiesen; — ich wage das auszusprechen ohne die Sache zu übertreiben. Fünfzehn Jahre sind seitdem verflossen, und bis zu diesem Augenblicke habe ich Ihnen meine lebhafte und aufrichtige Dankbarkeit noch nicht bezeugt; — aber, es ist doch besser spät als gar nicht.

Sie haben vielleicht vergessen, dass im Laufe des Jahres 1830 ein Leibeigener sich Ihnen vorstellte, ein Russe, ein Musiker, Namens *Michel Enke*, und dass Sie demselben Unterricht im Violinspiel zugestanden. Nach dem über uns waltenden Allmächtigen waren Sie sein zweiter Wohlthäter, — der Schöpfer verlieh ihm das Geschenk erhabener Anlagen, — Sie veredelten solche und bereicherten sie an Einsicht und Kenntnissen; Ihnen verdankt er, nicht nur ein guter Solospieler, sondern auch ein vortrefflicher Dirigent geworden zu sein. Es gelingt ihm, durch mein eigenes Orchester die Symphonieen von *Mendelssohn Bartholdy*, die Ihrer Composition, und selbst die *Beethoven*'schen ausführen zu lassen, und in sehr befriedigender Weise. Ihr Schüler verdankt Ihnen seine Freiheit, seine unabhängige Stellung; und ich zu meinem Theile verdanke Ihnen diesen himmlischen Genuss, erhabene Musik zu hören, welche die Seele über die Erde hinaushebt, ihr den Himmel andeutend. Das sind die Früchte Ihres so edlen Gemüthes.

Ich bin gewiss, dass Ihr edles Herz sich darüber freuen wird; um so mehr, als ausser mir auch so viele andere Personen meiner Bekanntschaft ohne jene Ihre Mitwirkung in einem entlegenen Winkel der Erde aller Mittel beraubt sein würden, sich einen Begriff von dem wahrhaft Schönen zu machen.

Erlauben Sie mir nun auch noch, Ihnen meine volleste Dankbarkeit auszudrücken für Ihre Symphonie, bezeichnet: „die vier Perioden der Musik"; Sie haben diese Perioden auf das Vollständigste charakterisirt. Dieser *Bach*, welcher in Ihrer Symphonie erscheint, hat seine Heimath im Himmel, er kam noch nicht zur Erde herab; — *Haydn* und *Mozart* stiegen zu dieser Erde herab, aber sie erinnern sich ihrer Heimath des Himmels; *Beethoven* gehörte dieser Erde an, aber er erhebt sich zum Himmel; und Ihrer vierten Epoche, rein ein Kind der Erde, fehlt der Pass, um Eintritt in den Himmel zu erhalten! — Vielleicht, dass diese Ihre musikalische Darstellung der Welt diese Wahrheit kräftiger darlegen wird, als alle Worte, — und vielleicht, dass dadurch eine veränderte Richtung der Musik bewirkt wird. Wolle Gott, dass sich das also erfülle! — Alsdann wird unsere Nachkommenschaft Sie als ihren Wohlthäter verehren müssen! —

Wenn Sie etwa wünschen sollten, eine Idee von der Organisation meines Orchesters zu erhalten, so ist solche folgende: 10 Violinen, 2 Bratschen, 2 Violoncelle, 2 Contrabässe und die vollständige Besetzung der Blas-Instrumente, im Ganzen 35 Instrumentalisten, und mehrere Singstimmen, um einen Chor zu bilden. — Was Ihre Compositionen anlangt, so besitze ich davon, was das hier angehangene Register nachweist; wenn davon

ausserdem noch etwas da ist, was mit der Zahl meiner Musiker zu executiren steht, so werden Sie mich durch dessen und des Verlagsortes Nachweisung unendlich verpflichten.

Ihr Schüler *Michel Enke* bittet mich, Ihnen seine aufrichtige Dankbarkeit auszudrücken für all' das Gute, womit Sie ihn überhäuft haben.

Wenn Sie mir wohlwollend genug sein wollten, eine Antwort zu schenken, so wäre meine Adresse:

An den Herrn Staatsrath *Grégoire Farnossay* in Russland, Gouvernement von Poltava, zu Prilmiy, über Brady und Radzivilof.

Mit aller Hochachtung habe ich die Ehre zu sein, mein Herr!

Ihr gehorsamster Diener
Grégoire Farnossay."

Verzeichniss der Compositionen von *Louis Spohr*, welche bei Herrn *Farnossay* sich befinden:

Die Symphonieen Nr. 1, 2, 3, 4, 5 und 6. — Symphonie für zwei Orchester, Op. 121. — Die Violin-Concerte Nr. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11. — Die Violin-Concertino's Nr. 1, 2, 3. — Concertante für zwei Violinen, Op. 48. — Ouverture zu „Pietro von Abano". — Die Ouverturen Op. 12, 15, 21, 60, 63, 73 und 75. — Ouverture zum „Alchimist". — Polonaise für Violine, Op. 40. — Die Pot-Pourris für die Violine, Op. 23, 59, 66, 22. — Concert für die Clarinette, Op. 26. — Nonetto, Op. 31. — Octetto, Op. 32. — Pot-Pourri, Op. 5. — Die Variationen, Op. 7 und 8. — Die Quartetten, Op. 4, 15, 27, 58, 67, 68, 74, 82, 83, 92. — Die Doppel-Quartetten, Op. 65, 77, 87. — Die Quintetten, Op. 33, 69. — Double-Rondo-Concertant, Op. 88.

Am $^{18}/_{29}$. März 1846.

Gewiss bedarf das hohe Interesse, welches dieses Schreiben uns gewährt, keines weiteren Commentars! — Es führt uns ein neues Beispiel des wirklichen Lebens vor, wie des grossen Meisters zugleich unbegrenzt wohlwollender Sinn und edle Grossmuth gegen auch unbemittelte Schüler so weit hinaus das Erblühen der Kunst befördert; — und überrascht muss man zugleich sich fühlen, im tiefsten Inneren Russlands eine so tief empfundene Werthhaltung dieses unseres grossen Meisters und eine zur Ausführung seiner und anderer classischen Tonwerke befähigte Capelle auf den Gütern eines edlen Privatmannes zu finden. — d —

Feuilleton.

Im Leipziger Tageblatt erschien vorigen Freitag folgende *Nachricht*. Da die Probe des Tonwerkes: „das Paradies und die Peri" nur heute Abend stattfinden kann, und die Orchestermitglieder in derselben beschäftigt sind, so glaubte die Unterzeichnete in Berücksichtigung des Zweckes dieser Aufführung auf die Musik in den Zwischenakten verzichten zu dürfen; es wird daher nur eine Einleitungsmusik vor der Vorstellung stattfinden, was den geehrten Theaterbesuchern mit der Bitte um gefällige Nachsicht hiermit angezeigt wird. Die Theater-Direktion.

Eine solche Nachricht verdient wohl als ein Zeichen des Sinnes, der in Leipzig herrscht, weiter verbreitet zu werden.

Am 9. Januar hat in Wiesbaden die Oper von *Lux*: „Das Käthchen von Heilbronn" sehr gefallen. Der Text ist von *Friedrich Meck*. (Vergl. diese Blätter, S. 263.)

Leopold von Meyer wurde kürzlich von der philharmonischen Gesellschaft zu Philadelphia mit einem werthvollen silbernen Pokal von ausgezeichneter Arbeit beehrt. Die Devise stellt einen *spielenden Löwen am Piano* vor. Dass es an pomphaften Toasten nicht fehlte, versteht sich von selbst. Unter diesen spricht Moss: „Fama erhob ihre Posaune und blies: Der grosse *Meyer* ist gekommen. Welches Lob gebührt ihm? und Euterpe antwortete: Weshalb forschest Du nach Lob? im Himmel ist ein Gott, und auf Erden blos ein *Meyer!*" — Diese unverschämte Lobhudelei erzählt uns die amerikanische Zeitung: *Public Ledger*.

Dirigentencourtoisie. Bei einer der Aufführung von *Mendelssohns* Walpurgisnacht vorhergehenden Proben sang die Altistin die Stelle: „Und sie schlachten unsere Väter" dem Director O. zu H. nicht ausdrucksvoll genug. „Mein Fräulein, redete er sie an, denken Sie sich doch ein Mal recht lebhaft, Ihr Herr Vater würde jetzt abgeschlachtet, und nun singen Sie, wie Sie in dem Moment singen würden!" — Der selige *Zelter* zu Berlin verstand es freilich noch besser, als er einmal in voller Versammlung den Damenchor mit den Worten apostrophirte: Meine Damen, sie haben gesungen wie die Schw....; soll aber in dieser Beziehung auch nicht als Muster aufgestellt werden.

Kapellmeister *Krebs* in Hamburg ist von der am 1. April antretenden neuen Direction des hiesigen Stadttheaters — Baison-Mühling — wieder engagirt worden. Hinsichtlich des übrigen musikalischen Personals verlautet in dieser Beziehung noch nichts, mit Ausnahme des Chors, welcher ebenfalls engagirt ist. Das Theater wird nothwendiger Reparaturen und Verschönerungen halber während der ersten Hälfte des Aprilmonats geschlossen werden.

In Prag ist eine neue Oper: *Ziska's Eiche* (nach *Kliepera's* czechischem Text), Musik von dem sardinischen (?) Kapellmeister *Macourek*, einem gewesenen Zöglinge des Prager Conservatoriums, mit Beifall aufgeführt worden, obwohl der Componist über die neue italienische Manier nicht hinausgeht. — Ebenso gefiel die auch in Wien sehr gut aufgenommene Oper Guttenberg von *Fuchs*, ebenfalls einem früheren Zöglinge des Prager Conservatoriums.

Am 2. Februar gab in Frankfurt am Main der von da gebürtige, nach zweijähriger Abwesenheit in die Heimath zurückgekehrte Pianofortevirtuos *Konrad Baldenecker* ein glänzendes Concert zum Besten der Armen, dessen Ertrag sich nach Abzug der Kosten auf 1702 Fl. 7 Kr. belief. Ausser dem Concertgeber zeichnete sich besonders aus dessen jugendlicher Bruder *Aloys Baldenecker* als Pianofortespieler und der Klarinettist *Möhrenschlager* aus Erlangen.

Die in diesen Blättern, S. 32, erwähnte Motette „Grabesruh" (Requies sepulcri) von Musikdirektor *Kloss* ist vom Provinzialschulcollegium in Magdeburg sämmtlichen Gymnasien der Provinz Sachsen empfohlen worden. Sie ist mit lateinischem und deutschem Texte versehen, für Männerchor so wie für gemischten Chor, auch für Pianoforte oder Orgel mit Begleitung der Melodiestimme arrangirt, und dem Herzoge von Sachsen-Altenburg gewidmet.

Auf dem Gröditzberge bei Hainau in Schlesien wird am 26. Mai dieses Jahres ein grosses Sängerfest veranstaltet. Die Gesangvereine von Hainau, Liegnitz, Goldberg und Konradsdorf haben sich dazu verbündet, alle schlesischen Liedertafeln zur Theilnahme aufgefordert und ein Comité ernannt, das seinen Sitz in Liegnitz

Digitized by Google

hut. Der dasige Musikdirektor *Tschirch* wird das Ganze leiten. Das Fest soll Gröditzberger Liederfest heissen und alljährlich wiederholt werden. — Uebrigens wird, unabhängig hiervon, in diesem Jahre auch das *eilfte schlesische Musikfest* gefeiert, und zwar in Landshut.

Die Nachricht vom Rücktritte des bisherigen Direktors der Pariser grossen Oper, *Léon Pillet*, war voreilig. (S. diese Blätter, S. 61.) Es ist über die Sache noch nichts entschieden. — Einer Denkschrift, welche Herr *Pillet* bei dieser Gelegenheit der Commission des théatres royaux überreicht hat, entnehmen wir folgende statistische Notizen. Die Bruttoeinnahme der grossen Oper beträgt jetzt im Durchschnitte 1,530,000 Franken jährlich, einschliesslich der 620,000 Franken Unterstützung vom Staate. Während der Kaiserzeit betrug diese Unterstützung 950,000 Franken; eben so viel unter der Restauration, wobei ausserdem noch ansehnliche Schuldrückstände abgetragen wurden. Von 1831 an erhielt Herr *Veron* einen jährlichen Zuschuss von 800,000 Franken; von 1835 an, unter Herrn *Duponchel*, wurde derselbe auf 680,000 Fr. herabgesetzt, und beträgt jetzt, wie bemerkt, 620,000 Fr. Der neue Bewerber, der nämliche Herr *Duponchel*, der die Anstalt schon früher leitete, erbietet sich, sie mit 520,000 Fr. jährlicher Unterstützung zu übernehmen und die Oper nichtsdestoweniger glänzender auszustatten, als bisher. Die Tageskosten für Beleuchtung, Arbeiter, Wachen etc. betragen 660 Fr. Die grosse Oper gibt jährlich 160 Vorstellungen, deren jede im Sommer einen Durchschnittsertrag von 4000, im Winter von 7000 Franken liefert. Die sämmtlichen Unkosten und Ausgaben betragen jährlich 1,400,000 Franken.

In Brünn starb die als Sängerin und Gesanglehrerin bekannte Frau *Michalesi*.

Die im Jahre 1825 von *Mosevius* gestiftete Singakademie zu Breslau, bisher ein Privatverein, hat von dem Cultusministerium Corporationsrechte erhalten.

Michael Beer's Struensee mit *Meyerbeers* Musik ist in Hamburg mit vielem Beifall gegeben worden. Ebenso *Halévy's* Musketiere.

Girard, der neue Orchesterdirektor an der Pariser grossen Oper, ist auch zum Professor der Violine am Conservatorium der Musik ernannt worden.

Emil Prudent hat in Turin glänzende Triumphe gefeiert. Die dasigen Künstler veranstalteten ihm mehrere Feste und geleiteten ihn bei seiner Abreise durch die Stadt.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Ein ächter Stradivarius (Violon royal), früher im Besitz des polnischen Fürsten *Oginski*, ist für den festen Preis von Ein Tausend Thaler zu verkaufen und bei dem königl. sächs. Concertmeister *Morgenroth* zu Dresden, Ostra-Allee Nr. 11, Vormittags bis 10 und Nachmittags bis 4 Uhr in Augenschein zu nehmen.

Im Verlage von **F. W. Arnold** in Elberfeld und **Gustav Mayer** in Leipzig ist so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Deutsche Lieder-Halle.
Sammlung
der
ausgezeichnetsten Volkslieder,
herausgegeben von
W. v. Zuccalmaglio (Waldbrühl),
für vier Männerstimmen bearbeitet
von
Julius Rietz.

In 10—12 Heften.

Jedes Heft enthält 12 Gesänge in Partitur und ausgesetzten Stimmen.

Preis pr. Heft 15 Sgr.

Einzelne Stimmen, welche in beliebiger Anzahl abgegeben werden, à 3 Sgr.

Diese treffliche Sammlung, wovon bereits die ersten beiden Hefte erschienen sind, umfasst den herrlichsten Schatz des deutschen Volksliedes, und enthält fast durchgängig entweder bisher noch ganz Unbekanntes oder in ähnlicher Weise noch nicht Bearbeitetes. Zugleich bürgt der Name **Julius Rietz** für die Gediegenheit der Bearbeitung, welche wahrhaft künstlerisch genannt werden darf. Die Ausstattung ist höchst elegant und der Preis, um die Anschaffung dieses schönen Nationalwerkes Jedem zugänglich zu machen, um die Hälfte billiger, als gewöhnliche Notenpreise. Der ausführliche Prospectus wird gratis ausgegeben.

10 Entre-Acte für Orchester
von
Anton Wallerstein.

Diese Entre-Acte wurden bereits von den Bühnen zu Hannover, Hamburg, Frankfurt a. M. etc. angekauft und sind in schön geschriebenen Stimmen zu 8 Thlr. Netto vom Componisten selbst zu beziehen oder durch die
Hofmusikalienhandlung von **Adolph Nagel**
in Hannover.

In unserem Verlage erscheinen mit Eigenthumsrecht:

J. B. Cramer,
12 grandes Etudes mélodiques pour le Piano. Op. 107.
La joyeuse Réunion, Toccatina pour le Piano.]

Ferd. Kalkbrenner,
4 Toccata pour l'égalité des doigts pour le Piano. Op. 182.

Leipzig, im Februar 1847.

Breitkopf & Härtel.

Bei **F. Whistling** in Leipzig erschienen:

Drexel, O., Op. 2. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. ⅓ Thlr.
Voss, C., Op. 75. Fantaisie militaire sur l'Opéra: „les Mousquetaires de la Reine" de *F. Halévy*, pour Piano seul. 1 Thlr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten März. **Nr. 9.** 1847.

Inhalt: Aesthetik. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. — *Recensionen.* — *Ankündigungen.*

Aesthetik

des zeitlichen Gegenwartsbewusstseins
oder
rationale Takt- und Tonwissenschaft
von
J. A. Algermissen.

(Fortsetzung.)

Erste Periode.

Vom Takte und Tone insgemein.

§. 1.

Zeit ist die Vorstellung von der Intension der Bewegung. Um dieses abstracte Ding, das der menschlichen Kurzsichtigkeit in unaufhörlichem Werden und Vergehen, nie als fertig erscheint, unserer Anschauung ein wenig näher zu bringen, denken wir es uns als Linie, erzeugt durch die Bewegung des Punktes Gegenwart. Doch wäre diese Gegenwart im mathematischen Sinne nur ein wandelbarer Punkt, so erschiene die Thatsache des zeitlichen Gegenwartsbewusstseins als eine Unmöglichkeit, denn ein streng momentanes Gegenwartsbewusstsein ist ein Widerspruch. Die Gegenwart muss also eine Zeitweile sein, welche ein Zeitpunkt, der vorzugsweise und im vollkommensten Sinne Gegenwart zu heissen verdient, nach sich zieht, wie der Komet seinen Schweif, und welche von jenem Punkte aus sich stetig zur Vergangenheit abschwächt. Demnach hat sie wohl eine endliche, aber keine präcise (genau beschränkte), sondern gewissermaassen eine elastische Grösse und ist darum zu allen möglichen präcisen Grössen commensurabel. In einem derartigen wandelbaren Gegenwartsbewusstsein besitzt der Mensch das Werkzeug, eine jede präcise Zeitgrösse, welche einerseits die Grösse der Gegenwartsweile nicht überbietet, andererseits auch nicht so klein ist, dass sie gegen dieselbe wie Nichts verschwindet, aufzufassen und wiederholend fortzutragen. (Die Grenzpunkte zwischen den so gebildeten Zeitperioden nenne ich Accente.) Ja, die Seele kann sogar verschiedene, aber commensurable Zeitgrössen zugleich aufnehmen und in ihrem arithmetischen Verhältnisse auffassen.

§. 2.

Es ist eine ausgemachte oder doch leicht abzuleitende psychologische Wahrheit, dass es zweierlei Anschauungsweisen gibt, eine von Extension hergenommene, singularische — der Verstandesthätigkeit vorzugsweise zum Grunde liegend — und eine auf die Intension gerichtete, summarische — dem Gefühle eigenthümlich. — Beide theilen sich so in dem ganzen Reiche der Anschaulichkeit, dass da, wo die eine unvermögend wird, die andere eingreift, und dass von den beiden so getrennten, aber stetig in einander übergehenden Gebieten das der grösseren Objecte der Singular- und das der kleineren der Summar-Anschauung und Vorstellung zufällt.

Das Object der Anschauung und Vorstellung ist für den vorliegenden besonderen Fall eine Zeitperiode von wandelbarer Wechselgeschwindigkeit, das Reich der Anschaulichkeit und Vorstellbarkeit demnach eine beschränkte Scala von unendlich vielen Zeitperioden verschiedener Wechselgeschwindigkeit. Diese Scala zerfällt in zwei Abschnitte, von denen derjenige, welcher die langsameren Perioden begreift, das Gebiet der singularischen, und der, welcher die geschwinderen umfasst, das der summarischen Anschauungs- und Vorstellungsweise ausmacht. Während die Vorstellung nun im Singulargebiete sich auf die Extension der in je zwei benachbarte Accente eingeschlossenen Zeitperiode bezieht, richtet sie sich im Summargebiete auf die Intension eines Inbegriffes der die Perioden gegen einander abgrenzenden Accente. Die singularisch vorgestellte Zeitperiode aus dem ersteren Gebiete nenne ich Takt, der Inbegriff summarisch vorgestellter Zeitperioden, oder, was dasselbe ist, der lineale Gesammtaccent heist Ton. Die Geschwindigkeit des Periodenwechsels oder der Accentfolge bezeichnet man für das Taktgebiet wiederum mit „Geschwindigkeit", für das Tongebiet aber mit „Höhe."

§. 3.

Anmerkung. Nach dem bisher Vorgetragenen kann die Seele zur Takt- und Tonmessung zweierlei Werkzeuge anwenden, ein elastisches Maass, nämlich die Gegenwartsweile selbst, und ein präcises, nämlich einen willkürlich anzunehmenden anderen Takt und Ton. Jenes ist der menschlichen Natur objectiv real und darum unwandelbar, und bestimmt die Grösse des Taktes und die Höhe des Tones an sich (d. h. das Verhältniss des Taktes oder Tones zu dem ganzen Umfange des Takt- oder Tongebietes), dieses ist hypothetisch und wandelbar und bestimmt die Grösse des Taktes und die Höhe des

Digitized by Google

Tones durch einen anderen Takt und Ton (d. h. das Verhältniss des ersteren Taktes oder Tones zum letzteren). Solches berechtigt uns, wiewohl jede endliche Grösse ihrer Natur nach nur relativ ist, jenes objective und unwandelbare Maass (im uneigentlichen Sinne) das absolute, und dieses hypothetische und wandelbare (im eigentlichen Sinne) ein relatives zu nennen. Demnach erhält die Bestimmung eines Taktes oder Tones durch jenes Maass das Prädikat „absolute Grösse" (ist es eine Taktperiode, „absolute Geschwindigkeit"), „absolute Höhe", und die Bestimmung eines Taktes oder Tones durch ein Maass letzterer Art das Prädikat „relative Grösse (Geschwindigkeit), relative Höhe".

§. 4.

Gibt es nun einerseits in der That mehr als einen Takt und einen Ton, gibt es ein ganzes Takt- und Ton*reich*, und besitzt andererseits die Seele das Vermögen, verschiedene Takte und Töne mannigfaltig combinirt in ihren wechselseitigen Verhältnissen aufzufassen, so ist es der Takte und Töne Bestimmung, zu Takt- und Tongefügen vereinigt zu werden. Das Richtungsverhältniss, in welchem Takte und Töne beiderlei für sich genommen verbunden werden können, ist zweiseitig, nämlich gleichzeitig und successiv; ausserdem können oder sollen vielmehr das Takt- und das Tongefüge so vereinigt werden, dass letzteres gewissermaassen in ersterem schwimmt.

Anmerkung. Was die letztgedachte Ineinandertragung des Takt- und des Tongefüges betrifft, so werden, da Singular- und Summaranschauung der Zeitperioden nur formell verschiedene Functionen eines und desselben Grundvermögens, nämlich des zeitlichen Gegenwartsbewusstseins sind, solche Takt- und Tongefüge mit einander am verträglichsten sein, welche jene beiden Functionen gleichmässig in Thätigkeit und auf diese Weise auch das Grundvermögen derselben in's Gleichgewicht setzen, d. h. es müssen durchschnittliche Geschwindigkeit des Takt- und durchschnittliche Höhe des Tongefüges mit einander in gerader Proportion stehen.

§. 5.

Wie das zeitliche Gegenwartsbewusstsein als Vermögen der Singular- und Summar-Anschauung der Zeitperioden, so ist auch das in dessen Umfange mathematisch operirende Gefühlsvermögen als Takt- und Tongefühl jedenfalls endlich und beschränkt. Es finden demnach, wie es Unterschiede und Schranken hinsichtlich der Fasslichkeit der *absoluten* Taktgeschwindigkeit und Tonhöhe gibt, auch Unterschiede und Schranken hinsichtlich der Fasslichkeit der *relativen* Taktgeschwindigkeit und Tonhöhe Statt. Diese Unterschiede und Schranken können nur von der Qualität des Takt- oder Tonverhältnisses bedingt sein. Je complicirter also das Verhältniss, desto schwieriger die Auffassung. Die Qualität der Verhältnisse beruht auf der Qualität der betreffenden Verhältnisszahlen. Darum muss in dem Nachfolgenden zuerst von der Qualität der Verhältnisszahlen, und alsdann von den erfahrungsmässigen Schranken des Takt- und Tongefühls die Rede sein.

Anmerkung. Takt- und Tongefühl operiren als formell verschiedene Functionen des Gefühlsvermögens auf ähnlich verschiedene Weise, wie Verstand und Vernunft. Wie demgemäss der Verstand, vermöge der Schwerfälligkeit und Langwierigkeit seiner Zergliederungen und Combinationen in Beziehung auf Geschwindigkeit und Sicherheit der Operation, hinter der Vernunft weit zurückbleibt, so ziehen sich auch die Schranken für das Taktgefühl bedeutend enger als für das Tongefühl. Darum darf in unserer wissenschaftlichen Betrachtung das Taktwesen, als von weit geringerer Wichtigkeit, von nun an gänzlich in den Hintergrund treten, um so mehr, da vermöge der Einheit des Gesetzes, wonach beide Vermögen operiren, die nachstehenden angelegentlich auf das Tongefüge abzielenden Erörterungen wesentlich auch auf das Taktgefüge ihre Anwendung finden.

§. 6.

Nach ihrer ästhetischen Qualität zerfallen die Zahlen zunächst in Paar- und Unpaarzahlen. Wie nun alle Potenzen aus 2 als die klarsten und durchschnittlichsten von allen Zahlen sich als die natürlichsten Stützen der ganzen Zahlvorstellung darbieten, so erscheinen auch im Klange der Tongefüge diejenigen Töne, welche auf einer solchen Verhältnisszahl beruhen, als die Stützen und Grundsäulen der übrigen Töne, als die verjüngten, umgekleideten Einheiten. (Daher sollen dieselben ebensowohl wie die auf der Verhältnisszahl 1 beruhenden, Grundtöne heissen.) In Folge dessen reducirt sich die ästhetische Qualität der Paarzahlen auf die der halb so grossen Unpaarzahlen.

Diese, die Unpaarzahlen, unterscheiden sich wiederum in absolute Primzahlen und Produkte aus solchen. Die Complicität der ersteren ist einfach proportional ihrer resp. Grösse, die der letzteren ist proportional der Grösse und Menge der producirenden Factoren zugleich.

Die aus absoluten Primzahlen zusammengesetzten Tonverhältnisse nun erklären sich dem Gehöre durch ihre Beziehung auf einen und denselben beiden Tönen gemeinsamen Grundton, z. B. 5:7 durch 4, nach dem Bilde 5: (4:) 7, die aus oder mit unpaaren Producten zusammengesetzten aber immer nur durch zwei verschiedene Grundtöne, die zur Erklärung gewissermaassen einander die Hand reichen, z. B. 32:35 durch 32 und 20, indem in 32:20 (=8:5) 32 (=8), in 20:35 (= 4:7) 20 (= 4) Grundton ist, nach dem Bilde 32:(20:)35 oder $8:\binom{5}{4:}7$.

§. 7.

Da nun der Klang gleichzeitiger Töne vermittelst eines und desselben Grundtons verständlich sein muss, bei der Succession der Töne aber ein Wechsel von Grundtönen stattfinden kann, die sich wiederum zu einander verhalten, wie Grundton zu seinem Nebentone, so taugen von den Unpaarzahlen zur Verhältnissbildung für gleichzeitige Töne in der Regel nur absolute Primzahlen, für successive Töne aber auch Producte aus solchen.

Digitized by Google

§. 8.

Von den absoluten Primzahlen ist der Erfahrung nach für das Tongefüge 7 (für das Taktgefüge wahrscheinlich 5) das Extrem der Schwierigkeit. In Betreff der Producte aus absoluten Primzahlen lässt es sich in Erwägung der oben gegebenen allgemeinen Bestimmungen wohl begreifen, dass die Grenze des Tongefühls in dieser Beziehung viel zu breit sein muss, um ein Extrem aus der Erfahrung mit Entschiedenheit ermitteln zu können.

§. 9.

Je complicirter nun die einem Tone zu Grunde liegende Verhältnisszahl ist in Beziehung auf die gleichzeitigen (mitklingenden oder mit Nothwendigkeit mitklingend gedachten) Töne, desto mehr Reiz, aber auch desto weniger Selbständigkeit hat sein Klang: desto mehr muss er sich anlehnen an einen nachfolgenden, auf einer einfacheren Verhältnisszahl ruhenden Ton, der die durch jenen in das Tongefüge hineingetragene Verwickelung auflöst und dessen grössere Selbständigkeit durch die Schwäche des vorhergehenden in hellerem Lichte strahlt. — Obgleich nun hinsichtlich der Complicität der Klänge auf Grund der Qualitäten der Verhältnisszahlen nur ein gradueller und darum unwesentlicher Unterschied stattfindet, so erscheint es doch, da die Unselbständigkeit des Tones 7 so ausnehmend gross ist, dass das Gehör auf eine nachfolgende Auflösung durchaus nicht verzichten kann, zweckmässig, jenen Ton 7 (= 14 = 21 = 28 u. s. w.) Dissonanz und alle übrigen einfachen Töne Consonanzen zu nennen.

§. 10.

Auch das Unterscheidungsvermögen des Gehörs in Beziehung auf sehr nahe gelegene Töne muss ihre erfahrungsmässigen Schranken haben. Demnach fängt bei der Grösse des Tonverhältnisses 14 : 15 gleichzeitiger und 24 : 25 successiver Töne das deutliche Bestreben derselben an, in einen Ton zusammenzufliessen; daher dort eine schneidende Dissonanz, hier grosse Unsicherheit in der Trennung der Tonideen beim unmittelbaren Uebergange aus einem der beiden Töne in den anderen. Während ferner gleichzeitige Töne sich schon ungeheuer nahe stehen müssen, um vom Gehöre identificirt zu werden, fängt dasselbe bei der Grösse des Tonverhältnisses 35 : 36 schon an, successive Töne sogar zu verwechseln. Daher ist eine Mehrheit von successiven Tönen, deren Differenz diesen Grad der Kleinheit erreicht oder überschreitet, als eine Mehrdeutigkeit *eines* Tones anzusehen.

Anmerkung. Vermöge der Identität der Paarzahlen mit den als Faktoren zum Grunde liegenden Unpaarzahlen (siehe §. 6) bezieht sich das eben Ausgesprochene auch auf solche Tonverhältnisse, die statt dem Werthe 1 : 1 dem von 1 : 2 oder : 4 oder : 8 sehr nahe kommen, wie da sind 7 : 15, 3 : 25, 35 : 9 (oben der Reihe nach lautend: 14 : 15, 24 : 25, 35 : 36).

§. 11.

Zusatz. Je kleiner eine Verhältnisszahl in dem Tongefüge, desto tiefer ist der entsprechende Ton und desto einfacher durchschnittlich der Klang desselben, und im Gegentheil. Daher machen in der natürlichsten Gestalt des Tongefüges die tieferen Töne die einfacheren und die höheren die complicirteren, reizenderen Elemente aus. Muss sich nun das Tongefüge innerhalb des dem Gehöre zu Gebote stehenden Tonreichs halten, und sind mithin beide, nicht nur Tonreich, sondern auch Tongefüge, beschränkten Umfanges, so müssen die Umfänge beider, und daher auch relative und absolute Tonhöhe, gewissermaassen, wenn auch nicht vollkommen, zusammenfallen. Insofern gilt jenes für die relative Tonhöhe aufgestellte Gesetz auch für die absolute, d. h. das tiefere Tonreich schickt sich besser zur Aufnahme der einfacheren, das höhere besser zur Aufnahme der complicirteren Elemente des Tongefüges. Und ist ferner der Höheabstand unter einfacheren und kleinzahligeren Elementen bei gleicher Differenz der Verhältnisszahlen im Allgemeinen grösser als unter complicirteren und grosszahligeren, so kann man auch sagen: für das tiefere Tonreich schickt sich besser eine weitere, und für das höhere besser eine engere Tonlage.

Anmerkung 1. Verzeichniss der vornehmsten Tonverhältnisse nebst Uebersetzung in die Terminologie der positiven Wissenschaft.

1. Die unmittelbar (durch einen und denselben Grundton) verständlichen.

a. die ursprünglichen.

1 : 2 .... 8tav
1 : 3 .... 12cime
1 : 5 .... Doppel8tav + 3z
1 : 7 .... Doppel8tav + kleine7me

b. die abgeleiteten.

α) Consonanzen.		β) Dissonanzen.	
2 : 3	5te	4 : 7	kl. 7me
3 : 4	4te	7 : 8	gr. 2de
4 : 5	gr. 3z	5 : 7	verminderte 5te
5 : 8	kl. 6te	7 : 10	übermässig 4te
3 : 5	gr. 6te	6 : 7	kl. 3z
5 : 6	kl. 3z	7 : 12	gr. 6te

2. Die nur mittelbar (durch zwei verschiedene Grundtöne) verständlichen.

4 : 9 .... gr. 9ne
9 : 8 .... gr. 2de
5 : 9 .... kl. 7me
9 : 10 .... gr. 2de

14 : 15 15 : 16 20 : 21 24 : 25	kl. 2de	15 : 28 8 : 15 21 : 40 25 : 48	gr. 7me

§. 13.

Anmerkung 2. Aus der §. 10 gegebenen Bestimmung in Betreff des Verhältnisses 35 : 36 folgt, dass je 2 benachbarte Töne, deren Verhältniss die Grösse von $35^2 : 36^2$ erreicht oder überschreitet, auf einem musikalischen Instrumente durch ihren mittleren Proportionalton, dessen Verhältniss zu seinen beiden Extremen alsdann wenigstens die Grösse von 36 : 35 und 35 : 36 errei-

Digitized by Google

chen würde, vertreten und in Beziehung auf diesen Durchschnittston als gleich angesehen werden dürfen. Danach reduciren sich alle oben aufgeführten Tonverhältnisse, welche der Grösse nach zwischen 1 : 1 und 1 : 2 liegen, auf 12 verschiedene, und von diesen 12 sind die einen 6 nur die Umkehrungen der anderen 6. (So z. B. 5 : 6 nur die Umkehrung von 3 : 5.) Daher bedarf ein Instrument zur Darstellung aller jener 12 Tonverhältnisse einer Tonleiter von 12 Tönen, eingeschlossen von einem ersten und einem 13ten, die sich zu einander verhalten wie 1 : 2. Dabei wäre aber der Uebelstand, dass jeder der 12 Töne nur zu einem angenommenen allgemeinsamen Beziehungstone eins jener 12 Tonverhältnisse haben würde. Dieselben wären also nur einseitig, nicht allseitig mit hinlänglicher Genauigkeit darstellbar, welches letztere doch der Fall sein muss, damit das Instrument vermögend sei, der Idee in allen ihren Bewegungen zu folgen. Allseitigkeit der Tonverhältnisse auf einem Instrumente erreicht man nun durch eine derartige Stimmung der Töne, dass die Intervalle, d. h. Verhältniss-Exponenten zwischen je zwei benachbarten oder durch gleich viele Mittelstufen getrennten Tönen, sich ausgleichen, dass also aus der der Leiter ursprünglich zum Grunde liegenden geometrischen Proportion eine geometrische Progression entstände. Eine solche Stimmung des Instrumentes, die temperirte oder schwebende genannt, thut, wie sich durch eine unausstehlich mühsame Operation mit ellenlangen Zahlen allerdings wohl nachweisen, aber auch schon durch eine aufmerksame Beobachtung der in dem Verzeichnisse aufgeführten Tonverhältnisse hinlänglich erkennen lässt, trotz ihrer Fehlerhaftigkeit, dem Gehöre nicht den mindesten fühlbaren Zwang an.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Leipzig. Zum Besten der Nothleidenden im Erzgebirge wurde am 21. Februar *Robert Schumann's* „Das Paradies und die Peri" im hiesigen Gewandhaussaale aufgeführt. Die Wirkung auf das überaus zahlreiche und glänzende Publicum war unverkennbar eine tiefe und nachhaltige. Langsam und schwer erringen sich wohl oft gediegene und eigenthümliche Tongeister die allgemeine Theilnahme des Publicums, aber sie bleibt nicht aus. So bricht sich auch *Schumann's* Genius von Tag zu Tag mehr Bahn, zur Freude Aller die es redlich meinen mit der Kunst. Ueber die Vorzüge und Eigenthümlichkeiten des Werkes ist in Berichten von hier aus und anderwärts her schon oft geschrieben worden. Eine ausführliche Würdigung nach dem Studium der Partitur soll später versucht werden. Hier nur einige allgemeine Bemerkungen.

Wir betrachten *Schumann* als einen der Wenigen, welche berufen sind, den Geschmack am Wahren und Schönen in der Tonkunst mit zu erhalten, und das bedeutet in unserer Zeit mehr, als in irgend einer früheren. Wohl hat es zu allen Zeiten, wo eine Kunst sich ausbildete oder auch schon blühte, Talente gegeben, welche auf Abwegen gingen, aber es waren meist schwache Talente, die Niemanden verführten, die ihren Weg harmlos und allein in die Vergessenheit machten. Anders ist das jetzt in der Musik. Die zwei traurigen Nebenstrassen, flache, kern- und inhaltlose oder überfüllte, melodie- und gefühlsarme Musik werden von sehr bedeutenden, namentlich die letztere auch von schönen deutschen Talenten betreten, und selbst *Schumann* hatte früher eine kurze Periode, wo er diese Richtung einschlug. So schien uns oft die Kunst in Gefahr, denn wenn die begabtesten Geister falsche Wege betreten, beginnt der Verfall einer Kunst. Seit längerer Zeit hat *Schumann* seine falschen Schritte erkannt, und ist eingebogen in die Bahn, welche alle ächten Kunstgeister in allen Künsten wandelten und wandeln. Er strebt nach Wahrheit und Schönheit, *aber ausgeprägt in klarer, einfacher allgemein zugänglicher und verständlicher Form*. Den wohlthuendsten Beweis dafür leistet sein bis jetzt grösstes Werk, das Paradies und die Peri, von dem man annehmen kann und muss, dass es nicht aus Zufall oder Instinkt, sondern aus der vollen Erkenntniss, dass auch das ächteste Kunstwerk bis zu einem gewissen Grade populär sein kann und muss, wenn es seine hohe Bestimmung ganz erreichen soll, so herrlich geworden. Melodieen, nicht blos tief und wahr gefühlt, sondern auch gleich und allgemein wirkend durch ihre einfache Gliederung und öftere geschickte Wiederholung, ziehen durch das ganze Werk. Die Instrumentation ist nicht blos eigenthümlich, aus der Idee entsprungen, sondern auch die Idee rein erfüllend, den Ausdruck verstärkend, nicht durch Ueberfülle trübend und verdunkelnd behandelt. Auch die Harmoniefolgen, so neu und überraschend sie oft erscheinen, schmiegen sich doch stets dem Gefühle treffend an, und verletzen nirgends das Ohr. Kurz, kein Mittel ist blos um des äusseren Effektes willen gebraucht, aber überall doch sind die schönsten und wahrsten Effecte hervorgebracht. Wird nun auch eine später von uns zu versuchende ausführlicher in's Einzelne gehende Kritik dieses Werkes zu zeigen haben, dass es nicht ganz ohne Mängel, so hindert das doch nicht, schon hier den Wunsch auszusprechen, ja den jungen Künstlern namentlich dringend an's Herz zu legen, sie möchten die Partitur desselben recht eifrig betrachten und studiren, um zu erkennen, dass das Verworrene, Versteckte, Mystische auch in unserer Zeit nicht nöthig ist, um für einen ächten und tiefen Componisten zu gelten, und dass auch in unserer Zeit noch eine verhältnissmässig sehr einfach aussehende Partitur mit vielen leeren Linien ein ächtes Kunstwerk sein und Glück machen könne.

Die Ausführung von dem grossen Concert Orchester, der Singakademie und dem Männergesangsverein ist in Hinsicht auf die wenigen Proben und sonstigen Schwierigkeiten eines so zusammengesetzten Ganzen als eine recht gelungene zu bezeichnen und macht Herrn Musikdirektor *Richter*, welcher das Werk einstudirt hatte und dirigirte, alle Ehre. Die Soli wurden von den Damen *Schloss*, *Schwarzbach*, *Vogel*, *Küstner*, *Berndt* und *Stark*, so wie von den Herren *Schneider*, *Behr* und

Digitized by Google

Götz ausgeführt. Letztgenannter Sänger, erster Tenorist an dem grossherzogl. S. Weimarischen Hoftheater, hatte die Einladung zur Mitwirkung an dem trefflichen Werke bereitwillig übernommen, und sich schon dadurch den Dank aller Freunde der *Schumann*'schen Musik erworben. Zwar bietet sich in diesem Werke wenig Gelegenheit, die mannichfaltigen Vorzüge, durch welche er sich in seinen gelungenen und ihm zusagenden Partieen auf der Bühne auszeichnet, zu entfalten, ja eine bedeutende Befangenheit, welche den bescheidenen Mann überhaupt oft befällt, hier aber vor einem so glänzenden und kunstsinnigen Publikum, vor dem er zum ersten Mal erschien, noch stärker erfasste, liess seine Stimme und selbst den gefühlten Vortrag, durch welchen er sonst ganz besonders wirkt, nicht in ganzer Fülle hervortreten. Dennoch erkannte das Publikum den ausgezeichneten und durchbildeten Sänger, und wir haben keine Stimme vernommen, die sich nicht befriedigend über seine Leistung ausgesprochen hätte. Auch die übrigen hiesigen Sängerinnen und Sänger entwickelten ihre bekannten und mehrfach schon besprochenen Vorzüge mit Liebe und Eifer. Von Virtuosenwirkung der Sänger kann in diesem Werke keine Rede sein; der Componist hat hier die Stimmen nicht geschrieben, um sie als solche glänzen zu lassen, sondern er hat sie als Mittel zu seinen Ausdruckszwecken gebraucht, und ist vielleicht hierin zuweilen insofern ein wenig zu ungezwungen verfahren, als er hie und da nicht genug Rücksicht auf die natürlichen Stimmlagen genommen hat. Wir schliessen, namentlich aus den oben angegebenen Gründen, mit dem Wunsche, es möchten doch alle Direktionen, welchen die gehörigen Mittel zu Gebote stehen, durch sorgfältige Aufführungen beitragen, dieses ächte und ausgezeichnetste Tonwerk der Neuzeit mit zu immer allgemeinerer Kenntniss und Würdigung des deutschen Publikums zu bringen.

— Achtzehntes Abonnement-Concert, im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 25. Februar. — *C. Ph. Emanuel Bach* (geb. 1714, gest. 1788), *C. G. Graun* (geb. 1701, gest. 1759), *Joseph Haydn* (geb. 1732, gest. 1809), *Dom. Cimarosa* (geb 1755, gest. 1801), Abt *Vogler* (geb. 1749, gest. 1814), *Joh. Friedr. Reichardt* (geb. 1751, gest. 1814), *W. A. Mozart* (geb. 1759, gest. 1791.) — Erster Theil: Symphonie (in einem Satze) von *C. Ph. Emmanuel Bach*. Allegro molto. Largo. Presto. — Arie aus dem Tod Jesu, Cantate von *Rammler*, componirt von *Graun*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Terzett aus il matrimonio segreto von *Cimarosa*, gesungen von Fräul. *Vogel*, Fräul. *Stark* und Fräul. *Schloss*. — Zweiter Theil: Symphonie von *Jos. Haydn*. (Cdur. Op. 83.) — Lied von *Goethe*, componirt von *Reichardt*, gesungen von Fräul. *Vogel*. — Lied von *Goethe*, zweistimmig componirt von *Reichardt*, gesungen von Fräul. *Vogel* und Fräul. *Schloss*. — Dasselbe Lied componirt von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Ouvertüre zur Zauberflöte von *Mozart*. —

Das Genie bricht sich neue Bahnen! — Auch diesem stolzen Satze hat das heutige zweite historische Concert seinen Nimbus für unsere Ueberzeugung abgestreift. Wenn man die Haupterzeugnisse einer Kunst in ihrer Zeitfolge überschaut, tritt überall keines hervor, das nicht als eine Frucht vorhergegangener zu erkennen wäre. Zum ächten Tempel der Kunst führt nur eine Strasse; wer die verlässt, macht einen Um- oder gar Abweg; Alle aber, die auf der rechten Strasse wandelten und wandeln, gingen und gehen nur ein wenig weiter auf derselben vorwärts. Eine neue Bahn brechen heisst daher eigentlich weiter nichts, als eine kleine Ueberschreitung und Verbesserung des Vorgefundenen bewirken. Aus der Suite von *Seb. Bach* ist durch etwas mehr Anwendung des Kontrastes im Ganzen und Einzelnen und durch etwas mehr selbständige Behandlung der Blasinstrumente die Symphonie *Emmanuel Bach's* entstanden, und aus der Symphonie *Emmanuel Bach's* blühte die *Haydn*'sche hervor. Das Genie, in seiner Anlage, nimmt das beste Vorhandene seiner resp. Kunst liebevoll in sich auf, und ahmt es nach. Sodann kommt ein Ahnen von Diesem und Jenem, was dem Geschmacke nicht ganz mehr genügen will. Es wird gespürt nach den Ursachen, die dadurch im Bewusstsein hell werden; nun wird gestrebt, dieses Erkannte auszuprägen, und das gelungene Product davon ist, was man die neue Bahn des Genie's nennt: ein verhältnissmässig kleiner Fortschritt in's Bessere, möglich gemacht allein durch die Fingerzeige der Vorgänger. — Noch eine Bemerkung möge hier eingeworfen werden, wie sie uns eben in den Sinn kommt, über einen bedeutenden Unterschied zwischen Natur- und Kunsterzeugnissen. Die Natur bringt diejenigen Erscheinungen, welche sie nur zum Vergnügen und Wohlgefallen der Menschen zu schaffen scheint, wie z. B. die Zierpflanzen, von Anbeginn und durch alle Zeiten hin, stets in denselben Gestalten, Formen, Farben, Gerüchen u. s. w. Die Rose im Paradiese und die vom Sommer 1846 waren, obgleich wir in ersterem gegenwärtig gewesen zu sein uns nicht deutlich erinnern, doch aller Wahrscheinlichkeit nach in Allem sich durchaus gleich, wenigstens die aus demselben Boden entsprossenen. Wie aber verändert haben sich, wenn auch stufenweise wenig merklich, doch auffallend in grosser Zeitferne gegen einander gehalten, die Erzeugnisse der musikalischen Kunst! Die Rose, deren Anblick vor tausend Jahren erfreute, findet auch der heutige Mensch schön. Dagegen wenig oder gar nicht ein nur hundert Jahre altes Tonwerk. Scheint es nicht, als habe die Natur das Geheimniss, die absolute ewige Schönheit in ihren dem Wohlgefallen der Menschen gewidmeten Erzeugnissen ausprägen zu können, während die Kunst nur eine relative, bedingte, vergängliche darzustellen vermag? Oder wäre es auch ihr möglich und bestimmt, sich aus jener zu dieser einst zu erheben?

Die Arie von *Graun*: „Singt dem göttlichen Propheten“ zeigt, wie viele ältere, dass die Singepassagen kein Erzeugniss der neueren Componisten sind, und von den ernstesten Künstlern bei den ernstesten Gelegenheiten geschmacklos angewandt worden. Es ist überhaupt sonderbar, das zu allen Zeiten die Arie verhältnissmässig das seltener, der Chor dagegen das öfter gelungene Musikstück ist.

Die Ouvertüre zu Samori vom Abt *Vogler* paukt

Digitized by Google

und bleckt schon recht in die Neuzeit herein, aber ohne bedeutende Wirkungsmacht.

In dem Terzett aus der heimlichen Ehe von *Cimarosa* ist die blühende Melodie aus ihrem Jahrhunderte langen Schlafe erwacht, und hat die Verpuppung durchbrochen. 1755 wurde in Neapel *Cimarosa*, ein Jahr darauf in Salzburg *Mozart* geboren. Beide berufen, die Welt mit dem höchsten Reize der Melodie zu überschütten. Wenn spätere Meister sie zuweilen darin erreicht, hat doch keiner noch bis jetzt sie übertroffen. Wie uns bis hieher grossentheils wohl mehr die Namen der Meister als die Wirkung ihrer Werke den Beifall erzeugten, so brach nach dem genannten Terzett ein wirklicher Enthusiasmus aus. Die Fräulein *Vogel*, *Stark* und *Schloss* sangen aber auch vortrefflich und mussten das Stück wiederholen.

Die Symphonie von *Haydn*, obgleich eine seiner älteren, zeigt doch schon die unerschöpfliche Kunst und den Humor, mit welchem der Meister aus wenigen und, einzeln für sich betrachtet, unscheinbaren Motivchen die mannichfaltigsten und interessantesten Gebilde herauszuweben und zu spielen verstand. Sonderbar, dass eigentlich kein einziger der später erschienenen Componisten ihm in sein heiteres Tonreich hat nachfolgen wollen oder können. Und vielleicht nur in dieser Sphäre wäre jetzt noch ein Symphonieglück zu erringen.

In dem *Goethe*'schen Liede, „Rastlose Liebe" hat *Reichardt* die Aufgabe nicht gelöst, wenn sie überhaupt zu lösen ist!

Alle das Neigen
Von Herzen zu Herzen,
Ach! wie so eigen
Schaffet das Schmerzen.

Ja, wer das durch Töne ausdrücken könnte!

Dagegen erscheint uns das Veilchen von *Reichardt* in seiner Naivität objectiv richtiger aufgefasst als von *Mozart*, obgleich dieser es subjectiv tiefer empfunden haben mag. Die *Reichardt*'sche Melodie halten wir für eine der gelungensten auch im populären Sinne. Eine solche aber zu schaffen, ist die schwierigste musikalische Aufgabe, denn unter hundert populär werden sollenden Melodieen schlagen vielleicht neunundneunzig in gemeine um.

Die Ouverture zur Zauberflöte wurde prachtvoll executirt.

Am 26. Februar d. J. erlitt das unterzeichnete Directorium durch den Tod seines hochgeehrten ältesten Collegen, des Kaufmanns und vormaligen Rathsmitgliedes

JACOB BERNHARD LIMBURGER

einen überaus schmerzlichen Verlust.

Mit trefflichen Eigenschaften des Geistes und Herzens, die der Verstorbene in häuslichen und bürgerlichen Verhältnissen vielfach bewährt hat, verband er eine so warme und beständige Liebe für die Tonkunst, dass diese Kunst, für deren Ausübung er zugleich mit seltenem Talent begabt war, ihm die treueste Begleiterin durch sein ganzes Leben blieb und es ihm bis in's Greisenalter, ja bis zu den Tagen seiner letzten Krankheit erheiterte und verschönte. Doch er begnügte sich nicht mit dem eigenen Genusse des Schönen, das die Musik ihren Kennern und Verehrern darbietet; er wusste auch den Sinn dafür bei Anderen in engeren und weiteren Kreisen zu wecken, zu beleben und zu unterhalten, und war zu thätiger Beförderung jedes der Tonkunst gewidmeten würdigen Unternehmens bereit. So war der Verewigte in vieler Hinsicht ein Mittelpunkt für das Musikwesen Leipzigs und hat sich um dasselbe unvergessliche Verdienste erworben.

Dem Vorstande des Gewandhausconcerts gehörte er seit dem Jahre 1799 ununterbrochen an. Bei der Wirksamkeit für dieses Institut wurde seine Liebe für die Sache durch die grosse Thätigkeit, Ordnung und Umsicht, die ihm als Geschäftsmann eigen war, trefflich unterstützt. Eine lange Reihe von Jahren hindurch besorgte er insbesondere die Cassengeschäfte und zugleich die Verhandlungen mit fremden Künstlern, wozu er durch seine Sprachkenntnisse, wie durch seine Heiterkeit im geselligen Umgange vorzüglich geeignet war. Aber auch allen anderen bei der Verwaltung des Instituts vorkommenden Gegenständen war seine regste Theilnahme gewidmet, und als er bei ansteigenden Jahren jene bestimmten Geschäfte abgegeben hatte, nahm er doch regelmässigen Antheil an den Zusammenkünften der Vorsteher und wirkte durch seinen auf langjährige Erfahrung gegründeten Rath zum Besten des Instituts fortwährend auf die verdienstlichste Weise.

Dies mit innigem Danke auch öffentlich anzuerkennen, ist uns, nachdem ein höherer Wille ihn von uns abgerufen, eine unerlässliche Pflicht.

Leipzig, den 1. März 1847.

Das Directorium des Gewandhaus-Concerts.

Recensionen.

Teutonia. Literarisch-kritische Blätter für deutschen Männergesang, redigirt von *Julius Otto* und Dr. *Julius Schladebach* in Dresden. 1846. Erster Jahrgang, Nr. 1 — 20.

In allen Gegenden Deutschlands blühen und entstehen jetzt Männergesangvereine, und bei der Bedeutung, die dieselben für Volk und Musik zu gewinnen anfangen, kann die Herausgabe einer Zeitschrift, wie der genannten, nur zeitgemäss, ja als Bedürfniss erscheinen. Es ist die Bestimmung der „Teutonia", Alles, was im Bereiche des Interesses für deutsche Liedertafeln und Männergesangchöre überhaupt liegt, zu fördern und zu vertreten. Die vor uns liegenden Hefte bestätigen, dass die beiden Herren Redacteure — in der musikalischen Welt längst ehrenvoll bekannt — praktisch, mit vielem Takt und eifrigem Streben als solche bisher gewaltetet. Natürlich kann ein Unternehmen wie dieses, das einem mehr speciellen Kunstzweige gewidmet, dem gesammten kunstliebenden Publikum nicht das Interesse gewähren,

Digitized by Google

welches ein die Kunst im Allgemeinen behandelndes Institut bietet; aber gerade in dem speciellen Zwecke wird die Teutonia ihren festesten Haltpunkt finden, und vergelten die Liedervereine die ihnen geschenkte Aufmerksamkeit mit gleicher, so ist das erfreuliche Fortwirken dieser Zeitschrift gewiss. — Es brachten die obigen Hefte: grössere Aufsätze (z. B. über Diätetik der Stimme, theoretische Literatur etc.); Gedichte, vorzugsweise für Composition berechnet; Correspondenzen aus vielen Gegenden Deutschlands, enthaltend: Berichte über statistische Zustände, Gesangfeste etc. der Liedertafeln; Recensionen von Männerchor-Musik; Feuilletons, Intelligenzblätter u. s. w. Als Eröffnung wurde der 1. Nr. ein feuriges Männerquartett, Teutonia überschrieben, comp. von *Jul. Otto* jun., ged. von *Jul. Otto*, beigegeben. Den Berichten über stattgehabte Sängerfeste wäre vielleicht weniger Raum zu gönnen gewesen, eben so den Kritiken einiger Werke für Männerstimmen. Dagegen erwarten wir von den geehrten HH. Herausgebern, dass sie namentlich den jungen, erst im Entstehen begriffenen Vereinen mit ausführlichen, recht in's Detail eingehenden Rathschlägen, Anweisungen, Nomenclaturen derjenigen Componisten, die sich heranbilden wollenden Singechören am dienlichsten, u. dgl. an die Hand geben. Dies wird sich der dankbarsten Anerkennung gewiss erfreuen. —

Der Preis von 1 Thlr. 10 Ngr. für den aus 26 Nummern bestehenden Jahrgang ist bei der äusserst anständigen Ausstattung seitens der Verlagshandlung ein sehr billiger. —

Allen deutschen Liedertafeln, kleinen und grossen Vereinen, so wie überhaupt Allen, die sich für Männergesang interessiren, sei die „Teutonia" recht warm empfohlen! — — *ck.* —

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Tübingen. Im unterzeichneten Verlage ist *so eben* erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Silcher, Fr., Stimmen der Völker

in Liedern und Weisen. Eine Sammlung deutscher und ausländischer Volkslieder, für eine oder zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte und der Guitarre gesetzt. Erstes Heft gr. 4., elegant geheftet.
Preis 48 Kr. = 12 gGr.

Diese neue Sammlung, im Format wie die früher erschienenen deutschen und ausländischen Volksliederhefte von demselben Herausgeber, enthält nach Text und Melodie ausgewählte Nummern; im Ganzen 6 deutsche und 8 ausländische, — worunter 1 dänisch, schwedisch, schottisch, irisch und sicilisch. —

Durch elegante Ausstattung eignet sich dies Liederheft zu Festgeschenken.

Silcher, Fr., Zwölf Volkslieder,

für vier Männerstimmen gesetzt. Achtes Heft, op. 50, schmal 4. in Umschlag à 1 Fl. 12 Kr. = 16 gGr.

Die früheren Hefte sind theils in *dritter*, theils in *zweiter* Auflage vorhanden, was wohl der *beste* Beweis für die gute Aufnahme, welche diese Volksliedersammlung in ganz Deutschland gefunden.

Silcher, Fr., Gesänge der Jugend,

12 Lieder aus dem Anhange des *Spekter*'schen Fabelbuches für die ersten Schüler im Gesang und Clavier componirt. Erstes Heft. Schmal 4., elegant geheftet à 18 Kr. = 4 gGr.

Schon lange wünschte man von den *Silcher*'schen Kinderliedern, welche in Deutschland eine so grosse Verbreitung gefunden haben, eine Ausgabe mit Klavierbegleitung. Es folgt hier nun das erste Heft für die allerersten Anfänger im Gesang und Klavier mit zwölf (ein- oder zweistimmigen) Liedern, bei welchen der Schüler noch nicht mit einer besonderen Klavierbegleitung und mit weiten Griffen geplagt ist, sondern nur die Singstimmen mit einem einfachen Basse zu spielen hat. Die hie und da angebrachten Nachspiele werden dem Schüler eine angenehme Zugabe sein.

Aus den übrigen drei Heften der Silcherschen Kinderlieder sollen alsdann in Kurzem die beliebtesten Nummern mit *besonderer Klavierbegleitung* für die *vorgerückteren* Schüler im Gesang und Klavier in zwei Heften folgen.

H. Laupp'sche Buchhandlung.

Bei **B. Schott's** Söhnen in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

De Beriot, Ch., 3 Duos concertants pour 2 Violons. Op. 57.
Goria, A., Fantaisie élégante sur l'op. la Sultana. Op. 24.
— — Grande étude dramatique. Op. 23.
— — 2 Pensées caractéristiques. Op. 26.
Rosellen, H., Fantaisie brillante, sur l'op. Le Barbier de Seville. Op. 91.
— — Fantaisie brillante sur l'op. Gibby, la Cornemuse. Op. 93.
Schulhoff, J., 2 Pensées fugitives. Op. 16.
— — Galop di Bravoura. Op. 17.
— — 2 Styriennes et 1 Mazurka. Op. 18.

Neue werthvolle musikalische Werke,
welche im Verlage der
Schlesinger'schen Buch- u. Musikhandl. in Berlin
erschienen und durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen sind. (Der Preis ist à 5 Sgr. bis 1 Thlr.)

Alkan. Op. 26 — 28. Marche funèbre, marche triomphale, Vaghezza Impromptu, p. Piano.
Bach, J. Seb. Ciaccona p. Violon, dito avec Piano.
Balfe. Walzer-Arie (v. Mad. *Viardot-Garcia* gesungen), dito f. Piano und zu 4 Händen, v. *Ad. Henselt.*
Döhler. Op. 62. Esméralda, air napolitain varié. Trot des chevaliers-gardes p. Piano. Op. 58. Trois Valses brill. pour Piano.
Graziani. Quadrille, Marsch und Polka aus: Die Musketiere der Königin v. *Halévy*, f. Pfte., f. Orch.
Gumbert. Op. 17 — 20. Drei Lieder v. *Heine*, 4 Lieder v. *Eichendorff* etc., 2 Lieder aus Italien, f. Sopran od. Tenor, dito f. Alt od. Bariton mit Begl. des Pfte.
Gung'l. Freundschafts-Quadrille, Mazurka in C, Petersburger Hofballquadrille, Walzer: Gruss an Petersburg, 6 Polkas der kais. Grossfürstin gewidmet, für Pfte u. Orch.

Digitized by Google

Hensel, née Mendelssohn Bartholdy. Mélodies pour Pfte.
Heller. Op. 48 — 50. Silvana, Vénitienne, Tarantella, Sérénade, Scherzo fantast., Fantaisie, Airs de Schubert p. Piano.
Halévy. Die Musketiere der Königin. Vollst. Clavierauszug 6⅔ Thlr., ohne Text, arr. v. *Klage* 3 Thlr. Ouverture u. alle Nr. einzeln.
Henselt. Op. 13. Mazurka et Polka p. Piano à 4 m. et p. Orch.
Kücken. Op. 42. Nr. 3 Drei Worte f. Sopran od. Tenor, dito f. Alt od. Bariton mit Begl. des Pfte.
Münten. Fantaisie sur les Mousquetaires de Halévy p. Pfte. Op. 143.
Kullak. Op. 23. Six Soli p. Piano. Op. 34. Trois Mazurkas. Op. 35. Notturno. Preciosa. Phantasie über Themas aus: Ein Feldlager in Schlesien von *Meyerbeer*, f. Piano.
Liszt. Élégie du Prince Louis de Prusse p. Piano. Six poésies p. Piano. Sechs Melodieen von *Fr. Schubert* für's Piano übertragen: Forelle, Mädchens Klage, Trockne Blumen.
Litolff. Op. 25. Six Opuscules p. Piano: Polonaise brillante, Tarantelle, Boléro, Mazourka, Valse styrienne.
Meyerbeer. Romanze der Erminia aus dem Hoffest von Ferrara für Sopran oder Tenor und Orchester oder Pfte.
— — Ouvert. aus: Ein Feldlager in Schlesien, f. Pfte. und zu 4 Händen.
Mendelssohn. Festgesang an d. Künstler, f. Männerchor und Orch.
Prudent. Gr. Trio de Robert le diable, p. Piano seul.
Reissiger. 4me Trio facile et brillant p. Piano, Viol. et Violoncelle. Op. 186. 2½ Thlr. 5 einfache deutsche Lieder f. eine Singstimme. Op. 182.
Schaeffer. Op. 13. Schön Christel, für eine Singstimme. Op. 14. Heitere Lieder f. 4stimmigen Männergesang. Heft V.
Spontini. Ouverture d'Olimpie p. 2 Pianos à 8 mains.
Stern. Volkslieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass.
Tedesco. Fantaisie sur Robert le diable, La Juive de Halévy p. Piano.
Thalberg. Op. 51 bis. Notturno p. Piano. dito à 4 mains.
Truhn. Kindheit: 4 Lieder f. eine Singst. u. Pfte.
Weber, v. Ouverture aus Freischütz, Jubelouverture u. Oberon, f. Piano v. Liszt.
— — Polacca brillante, Op. 72, für Pfte. effectuirt von Ad. Henselt.
Westmorland. Torneo-Marsch zum bestimmten Gebrauch der k. preuss. Armee, f. Harmonie-Musik, Orchester, f. Pfte.

In unserem Verlage erschienen folgende neueste Compositionen vom Kapellmeister

P. von Lindpaintner:

Die Fahnenwacht, Favoritlied des Sängers *Pischek* mit dem Portrait desselben. Original-Ausgabe für Bariton mit Orchester in Partitur 20 Sgr. Ausgabe für Tenor oder für Bariton mit Piano 10 Sgr. Ausg. mit Guitarrebegleitung 5 Sgr.
Die Trauernde. Schwäbisches Lied für Sopran oder Alt, mit Pianoforte- oder Guitarren-Begleitung, 5 Sgr.
Lichtenstein, grosse romantische Oper, nach *W. Hauff's* Roman von Dingelstedt. Vollständiger Clavierauszug, 12 Thlr.
— — *Ouverture für grosses Orchester,* 3½ Thlr.
— — Dieselbe für Pianoforte solo, 15 Sgr.
— — Dieselbe für Piano zu 4 Händen, 22½ Sgr.
— — Lied daraus: „Ich lobe mir mein Schwabenland" für Sopr. oder Alt mit Pfte., 7½ Sgr.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

In der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung ist vor Kurzem in *deutscher* und *französischer* Sprache erschienen:

Berlioz
Die moderne Instrumentation und Orchestration,

enth. eine grosse Angabe des Umfangs, des Mechanismus, des Klangs- und Ausdruckscharacters der verschiedenen Instrumente, nebst einer grossen Auswahl von Partitur-Beisp. aus den Partituren der grössten Meister: *Auber, Beethoven, Gluck, Haydn, Mendelssohn, Meyerbeer, Mozart, Rossini, Sacchini, Spontini, Weber* etc. und einigen noch ungedruckten Werken von *Berlioz*. Aus dem Franz. übersetzt von von **J. C. Grünbaum.** 10 Thlr.

Die Musketiere der Königin von Halévy

ist in Partitur, in Orchesterstimmen, im Klavierauszuge mit deutschem und franz. Text, für Piano allein arr. von **Klage**, alle 19 Gesangsnummern à 5 — 25 Sgr., so eben erschienen. Die Ouverture f. Piano 17½ Sgr., zu 4 Händen 25 Sgr., für Orchester 2½ Thlr. Ferner:

Chwatal, Potpourri aus den Musketieren f. Piano. 20 Sgr.
Duvernoy, Fantaisie über Lieblingsthemas aus den Musketieren f. Piano. Op. 160. 20 Sgr., zu 4 Händen 22½ Sgr.
Graziani, Quadrille, Marsch und Polka für Piano über die Musketiere à 5 — 10 Sgr., f. Orchester 2 Thlr.
Lecarpentier, Die Musketiere der Königin, 2 Bagatellen für Piano. Op. 60. à 15 Sgr.
Louis, Sérénade sur les Mousquetaires p. Violon et Piano. Op. 165. 1 Thlr.
Schubert, Mosaique des Mousquetaires p. Piano. 4. Lief. 20 Sgr.

Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

Mad. *Viardot-Garcia* sang am Schluss von *Donizetti's* Oper die berühmte, für Mad. *Malibran* componirte, und durch Sgra. *Alboni* und *Tuczek* beliebt gewordene

Aria (Walzer) von Balfe

und erregte einen solchen Enthusiasmus, dass sie die Aria 3 Mal wiederholen musste; sie ist italien. und deutsch mit Piano 15 Sgr. bei uns erschienen. Obige Arie transcribirt für Piano und zu 4 Händen von **Ad. Henselt** à 15 Sgr.

Lehrern und Schülern empfehlen angelegentlichst den so eben erschienenen **practischen Theil** der Methode des

Pianofortespiels von Moscheles und Fétis,

enthaltend: Uebungen in systematisch fortschreitender Folge mit genauem Fingersatz, enth. **das Beste** aus den Werken von *Bach, Bertini, Clementi, Cramer, Czerny, Händel, Kullak, Moscheles, Scarlatti, Steibel* etc., herausgegeben zum Gebrauch beim Unterricht I. K. H. der *Prinzessinnen* Louise und Anna von Preussen von **Th. Kullak.** 8 Lief. à 15 — 20 Sgr.

Die Methode der Methoden von Moscheles und Fétis behauptet bekanntlich den Vorrang vor allen Clavierschulen, sie ist ein unentbehrlicher Führer für Lehrer und Schüler, welche das Pianofortespiel nicht allein als Unterhaltung, sondern als eine edle Kunstübung betrachten. Obiger practischer Theil vervollständigt das wichtige Werk, da Moscheles auf bereits vorhandene Uebungen verwiesen hatte.

25 Etudes de perfectionnement,

ausdrücklich für diese Schule comp. von *Chopin, Döhler, Heller, Henselt, Liszt, Mendelssohn, Moscheles, Taubert, Thalberg* etc. 3 Thlr. bilden den Schlussband.

Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.
Berlin.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten März. **Nr. 10.** 1847.

Inhalt: Aesthetik. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Frankfurt. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Aesthetik

des zeitlichen Gegenwartsbewusstseins oder rationale Takt- und Tonwissenschaft

von

J. A. Algermissen.

(Fortsetzung.)

Zweite Periode.

Von den Tongefügen insbesondere.

Erster Abschnitt.

Der Akkord.

Zeichenerklärung. Die senkrechte Untereinanderstellung der Verhältnissziffern deutet auf Gleichheit der betreffenden Töne; je weiter rechts, desto höher der Ton. Das Zeichen ⨯ zwischen senkrecht unter einander stehenden Ziffern merkt die Zweideutigkeit des betreffenden Tones an.

Der Inbegriff gleichzeitig schön klingender Töne heisst Akkord. Die Verhältnisszahlen, welche einen Schönklang gleichzeitiger Töne begründen, sind nach §. 7 und §. 8 mit Beseitigung der Paarzahlen (s. §. 6) 1, 3, 5, 7; oder durch theilweise Vertauschung mit gleichbedeutenden Paarzahlen in die engste, bequemste Tonlage gebracht: 4, 5, 6, 7. Demnach verhalten sich die Töne des regelmässigen Akkordes wie 4 : 5 : 6 : 7, 5 : 6 : 7 : 8, 6 : 7 : 8 : 10 und 7 : 8 : 10 : 12.

Diese natürlichste und normale Gestalt des Akkordes ist einiger Veränderungen fähig, welche den entschiedenen, lebhaften, kräftigen Charakter des Akkordes mehr oder weniger beeinträchtigen, aber der Kunst zur Zeichnung des Lichtes und des Schattens den reichsten und vortrefflichsten Stoff bieten.

§. 15.

Die einzige Veränderung, welche die §. 7 aufgestellte normale Bedingung zum Schönklange gleichzeitiger Töne nicht verletzt, besteht in der Vertauschung des Tones 5 mit einem anderen, der sich zum Tone 4 verhält wie 6 : 5 und in Folge dessen zum Tone 6 wie 4 : 5, und in der Ausschliessung des Tones 7 vom Akkorde wegen seines resultirenden überaus schwierigen Verhältnisses 35 : 24 zum neu hinzukommenden Tone. Die entsprechende Figur des neuen unregelmässigen Akkordes ist also anstatt 4 : 5 : 6 : 7 folgende:

```
4 : 5,
        2 :  3
         oder
          5 : 6
              4 : 5
               oder
          5 : 6
          2    :  3
```

in den beiden Umkehrungen:

```
4 : 5  und  3 : 4
   3 : 4        5 : 6
  oder        oder
 4 : 5        3 : 4
 3   :   5  5   :   8
  oder        oder
   3 : 4        5 : 6
  3   : 5     5   :   8
```

Diese Combination ist in der That ein Gemisch von 2 Akkorden, welche um diejenigen Elemente verkürzt sind, die irreguläre Dissonanzen in dem Klange verursachen würden. In dem oberen Akkorde 4 : 5 fehlt der Ton 6, in dem unteren 5, in allen beiden zugleich 7. Die Folge von dieser Zweiheit des Accordes ist der Wetteifer und Rangstreit zweier Grundtöne in demselben. Der Grundton des ersten der verstümmelten Akkorde heisst 4, der des zweiten 2. Grundton des ganzen Mischakkordes ist daher begreiflicherweise derjenige von den beiden ebengenannten, welcher Grundton des einfacheren und darum an Macht überwiegenden Tonverhältnisses ist, also der Grundton 2 des unteren verstümmelten Akkordes, denn 2 : 3 ist einfacher als 4 : 5. Der Einfluss jenes Wetteifers und Rangstreites zweier Grundtöne auf den ästhetischen Charakter dieses Mischakkordes offenbart sich in einer gewissen Mattigkeit, Zerrissenheit, Uneinigkeit seines Klanges.

Die vornehmsten von den Mischakkorden mit irregulären Dissonanzen sind etwa folgende:

```
5 : 6 : 7          4 : 5 : 6 : 7            4 : 5 : 6
     ⨯
   5 : 6 : 7              2   : 3                   5 : 6
5 : 6              4 : 5                    4 : 5 : 6
   5 : 6              7 : 8 : 10                3   :   4
      5 : 6
                      6 : 7
                      2   : 3
                      3     :  5
```


Digitized by Google

Zweiter Abschnitt.

Die Melodie.

Zeichenerklärung. Die Nummern I, II, III bemerken die Anfangsreihen verschiedener auf einander folgender Akkorde. — Die eingeklammerten Ziffern stellen verschwiegene Akkordselemente vor.

§. 17.

Die schöne Reihenfolge der Töne heisst Melodie. Der Schönklang successiver Töne, die Melodie, beruht nach §. 7 so auf dem Schönklange gleichzeitiger Töne, dem Akkorde, dass der auf wechselnden Grundton gebaute Akkord der Melodie seine Elemente zur Auswahl darbietet. Dieselben sind bekanntlich 1, 3, 5, 7 oder 4, 5, 6, 7. Es handelt sich daher nur um die Bestimmung des normalen Verhältnisses, in welchem die einander ablösenden Grundtöne des Akkordes stehen müssen, damit die resultirenden Elemente zur Auswahl für die Melodie tauglich werden. Dieses ist erfahrungsmässig nur das einfachste 2 : 3 oder 3 : 4. Jedes andere Grundtonverhältniss legt mehr oder minder dem Gehöre einen Zwang an, der sich durch angemessenen Rhythmus des Pathos rechtfertigen muss.

Nun ist es aber auch nicht immer gleichbedeutend, ob der Grundton des folgenden Melodietones sich zu dem des vorhergehenden wie 3 : 4 oder wie 4 : 3 verhalte. Ist der vorhergehende Ton eine der 3 Consonanzen 4, 5, 6, so ist das Gehör mit beiderlei Fortschreitungen zufrieden, von denen je nach Umständen die eine oder die andere den Vorzug erhält; ist er aber die Dissonanz 7, so erheischt die Unselbständigkeit dieses Klanges die Stützung desselben durch einen nachfolgenden mächtigeren, d. h. einen solchen, dessen Grundton zugleich Grundton des vorhergehenden Grundtones ist, was er aber nur dadurch sein kann, dass ihm in dem normalen Verhältnisse 3 : 4 die Zahl 4 angehört.

Die regelmässige Entwickelungsart der Melodie lässt sich demnach in folgendem Bilde darstellen:

I. 4 : 5 : 6 : 7
II. 3 : 4 : 5 : 6 : (7)
⨯
III. 3 : 4 : 5 ⨯
3 : (4) u. s. w.

Je weiter die Melodie auf dem Wege dieser Construction sich ausdehnt, desto mehr entfremdet sie das Gehör ihrem anfänglichen Hauptgrundtone 4 im zweiten Akkorde und verliert mit diesem ihr Thema. Gemäss der oben erwiesenen Nothwendigkeit der Fortschreitung aus der Dissonanz 7 in einen übergeordneten Akkord erscheint, sobald sie aus dem zweiten, dem bisherigen Hauptakkorde die 7 aufnimmt, der 3te Akkord als Hauptakkord, während sie bei Vermeidung jener Dissonanz mit Festhaltung ihres Thema's geläufig in den dritten — nicht mehr vierten (Erfahrung) — vorwärts und in den ersten (nicht auch in den diesem untergeordneten) zurückschreiten kann, weil der mittlere Akkord unter diesen Umständen durch die Uebermacht des dritten (nicht aber des dritten und vierten) an Gewicht weniger verliert, als er durch die Unselbständigkeit des ersten gewinnt.

§. 18.

Verwandelt man die obige gebrochene Proportion mit Ausschluss von 7 des zweiten und 4 des vierten Akkordes in eine stetige, und versetzt, um dieselbe mit dem Tone I. 4 anfangen und mit dem zwei Mal so hohen, nämlich II. 6 abschliessen zu können, das Element III. 5 durch Halbirung zwischen I. 4 und I. 5, so hat man eine Tonleiter mit 7 Stufen (die 8te ist ja identisch der ersten):

$$36 : 40 : 45 : 48 : 54 : 60 : \overset{63}{\underset{64}{\times}} : 72,$$ von deren drei Grundtönen 36, 48, 64 (= I. 4, II. 4, III. 4) der mittlere 48 (= II. 4) Grundton des Hauptakkordes, daher Hauptgrundton der Melodie und mithin auch der Tonleiter ist.

Anmerkung. In der praktischen Musik nimmt man anstatt des natürlichen Wurzeltones der Leiter, nämlich 36 (= I. 4), bei den Schul-Exercitien den Hauptgrundton 48 (= II. 4) zum Anfangs- und Schlusstone an. Die Gründe, welche man für einen solchen Verstoss gegen die natürliche Ordnung der Töne vorzubringen weiss, sind folgende zwei: Erstens der Uebergang vom Tone $\overset{63}{\underset{64}{\times}}$ zum Tone 72 (Verhältnisse 7 : 8 und 8 : 9) als Schlusstone der Leiter klingt zu hart; zweitens der Schluss in dem Grundtone 48 befriedigt besser, als der in dem Wurzeltone 36. — Meine Ansicht ist die: dass jener Uebergang unserem Gehöre zu hart klingt, ist sehr zu bedauern; es ist das Urtheil eines verbildeten, d. h. in einer Beziehung verweichlichten, in anderer verhärteten Geschmackes. Und gesetzt, jener Uebergang klänge in der That ein wenig hart, klingt nicht der Ton 45 (= I. 6) als der siebente in der modernen, künstlichen Ordnung der Töne noch unvergleichlich härter als $\overset{63}{\underset{64}{\times}}$: 72? Man frage doch den Anfänger mit noch unverbildetem Gehör, welcher Ton ihm verdaulicher sei, die höhere oder tiefere (grosse oder kleine) Septime, und wie er sein Gehör quälen und zwingen müsse, mit der höheren (grossen) Septime fürlieb zu nehmen. Die Ursache ist folgende: Fängt man die Tonleiter mit 48 (= II. 4) an, so muss der Ton $\overset{63}{\underset{64}{\times}}$, weil die Töne 36 und 45 (= I. 4 und 5) welche ja seinen Charakter als Dissonanz 63 (= I. 7) bedingen, diese seine ursprüngliche Bedeutung aufgeben und von vorn herein die spätere 64 (= III. 4) annehmen. Dadurch erhält er aber als vierte Stufe ein ungemein schwieriges Verhältniss zu der nachfolgenden siebenten, nämlich 64 : 90 = 32 : 45, anstatt des weit einfacheren 63 : 90 = 7 : 10.

Nun erwäge man, welchen Einfluss das unermüdliche Einüben und Recapituliren der zwölf Tonleitern auf das Gehör des Klavierspielers und des Sängers (der ja

vermöge der Unselbständigkeit der herrschenden Gesangmethode*) nicht minder zum rastlosen Zwölftonleiternspielen verurtheilt ist) ausüben muss! Sollten sie nicht auf diese Weise zum grossen Theile das moderne Kunststück lernen, das Harte weich, und das Weiche hart zu heissen? Ich glaube, jenes Gift wird seine Wirkung nur bei den wenigen kräftigen, selbständigen Genie's und Talenten verfehlen, denn die Uebrigen wird der Krankheitsstoff bald so durchdringen und beherrschen, dass sie sich herzlich freuen, gesund zu sein, und Jene wohlmeinend bitten und beschwören, sich von ihnen heilen zu lassen!

Keineswegs so kühn, diese fehlerhafte Methode für die einzige Quelle jenes Uebels zu erklären, halte ich doch das Gewicht ihres bösen Einflusses für so gross, dass die Erheblichkeit jenes zweiten Grundes für die gedachte Methode, der hergenommen ist von dem Vorzuge des Schlusses der Leiter in 48 (= II. 4) vor dem in 36 und 72 (= I. 4 und II. 6), dagegen gänzlich verschwindet. Dadurch fühle ich mich bestimmt, den Umtausch jener künstlichen Methode gegen die natürliche dringend zu empfehlen, indem ich vermuthe, dass die Verwirklichung dieses Vorschlages in nicht gar langer Zeit zu merklichen Resultaten in der Reform des modernen verderbten Geschmackes führen würde.

§. 19.

Soll dieses Modell der Melodie eine Veränderung erfahren, so kann sie nur darin bestehen, dass an die Stelle der drei reinen Akkorde eben so viele Mischakkorde treten, deren homologe Grundtöne sich zu einander verhalten wie dort die Grundtöne der reinen Akkorde; denn setzte man etwa nur für einen jener drei reinen Akkorde einen Mischakkord, so würde auch nur einer seiner Grundtöne jenes normale Verhältniss 2 : 3 oder 3 : 4 zu den beiden Grundtönen der beiden reinen Akkorde haben können, und das Verhältniss seines andern Grundtones zu jenen beiden müsste nothwendig anders, d. h. irregulär ausfallen, weil ja verschiedene Töne zu einem und demselben dritten auch verschiedene Verhältnisse haben.

Der regelmässigste Mischakkord ist 2 : 3 / 4 : 5. Diesen stellen wir also drei Mal so unter einander, dass sich die homologen Grundtöne zu einander verhalten wie 3 : 4, also:

```
I.   2   : 3
       4 : 5
II.  3 : 4     : 6
           4 : 5
III.     3 : 4     : 6
               4 : 5
```

NB. Da die ersten Grundtöne sich zu einander verhalten wie 3 : 4, so wird vermöge der Symmetricität der Akkorde dasselbe Verhältniss auch unter den zweiten Grundtönen stattfinden.

Da aber in dieser Construction der mittlere Akkord durch die Ueberordnung des einen von den beiden übrigen an Gewicht eben so viel verliert, als er durch die Unterordnung des andern gewinnt (vergl. §. 17 zu Ende), so ist die Verbindung jener drei Akkorde locker und einheitslos. Damit sie Einheit und Kraft gewinne, bedarf der erste Akkord der Beifügung der fehlenden Elemente zu beiden seiner Theile (2 : 3 und 4 : 5), wodurch er dissonirend, unselbständig wird; denn da auch die beiden anderen Akkorde zweitheilig sind, so würde das Gleichgewicht darunter leiden, wenn nicht beide, sondern etwa nur der erste, stärkere Theil 2 : 3 durch die fehlenden Elemente ergänzt würde. Diese Ergänzungen schliessen aber nach §. 10 die beiden Grundtöne I. 2 und 4 vom Akkorde aus, weshalb sie in dem folgenden Bilde eingeschaltet erscheinen:

```
I. (4) : 5 : 6 : 7
                ×
     (4)   : 5 : 6 : 7
II. 3    : 4   :   6
             4 : 5
               ×
    III.   3   4   ×
           5   :   8
```

Daraus ergibt sich die Tonleiter:

```
                                             315
      189                                     ×
180 :  ×  : (216) : 225 : 240 : 270 : 288 : 324 : 360.
      192                                     ×
                                             320
```

Anmerkung 1. Die Töne 216 und 225 schliessen sich nach §. 10 gegenseitig von der Melodie aus. Da nun der mittelste Akkord in obiger Construction, und insbesondere der erste Theil desselben 4 : 6 Hauptakkord, der zweite Theil 4 : 5 aber Nebenakkord ist, so hat der Ton 225 als Element des dem Hauptakkorde untergeordneten dissonirenden Akkordes unstreitig das Vorrecht gegen 216, der dem Nebenakkorde untergeordnet ist. Doch wie leicht die Melodie aus dem Hauptakkorde 4 : 6 als solchem ausweicht und den Nebenakkord 4 : 5 zum Hauptakkorde erhebt, so leicht verdrängt auch der Ton 216 den Ton 225 aus seinem Vorrechte.

Anmerkung 2. Die übrigen etwa noch möglichen Modelle für unregelmässige Melodieen hier aufzustellen, würde die Mühe der ungeheuer weitläufigen arithmetischen Operationen nicht lohnen, da doch nichts Kluges herauskommen würde.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Am 1. März gab Fräulein *Sophie Schloss* ihr Benefiz-Concert. Bekanntlich wird für die Gewandhaus-Concerte eine Sängerin besonders engagirt, und in der Wahl derselben hat die geehrte Direction, wie früher stets, so auch diesmal ihre Sorgfalt und Umsicht bewiesen. Fräulein *Schloss* besitzt eine der schönsten, klangvollsten, gleichmässigsten und wohlgeschulte-

*) Davon reden wir ein anderes Mal angelegentlich!

Digitized by Google

sten Stimmen. Alle Arten von Passagen perlen in kecker Volubilität leicht, deutlich und ungezwungen hervor. Nur der Triller gelingt der Sängerin nicht. Wenn sie ihn in der Folge aufgeben wollte, würde weder ihr Werth noch die Kunst etwas verlieren. Denn der Triller und das Herz stehen selten gut mit einander, und die Saiten des letzteren sind ohne jenen alle in Schwingung zu setzen. Hinsichtlich des gefühlvollen Ausdrucks befriedigte die Sängerin im Anfange der Concerte nicht immer, und die Kritik musste dies bemerken. Später wurde der Vortrag wärmer; in eben dem Maasse nahm auch der Beifall des Publikums zu, und steigerte sich zuweilen bis zum Dacapo Enthusiasmus.

Das Programm des heutigen Concerts gehörte nicht unter die anziehendsten. Die Ouverture von *Beethoven* zu König Stephan ist unserer individuellen Ansicht nach eines seiner schwächsten Produkte. Ein Herr *Rongsted* aus Kopenhagen spielte den zweiten und dritten Satz aus dem Esdur-Concert von *C. M. v. Weber*, offenbar mit grosser Befangenheit und einigen kleinen Fehlgriffen; er konnte keinen bedeutenden Erfolg erringen. Ein Quartett aus Gerusalemme liberata von *Righini* wurde zwar von Fräulein *Vogel*, den Herren *Mayer* und *Lindemann* und der Concertgeberin gut gesungen, trägt aber für unsere Zeit auch keine besonders aufregende Wirkungskraft mehr in sich. Die von Fräul. *Schloss* allein vorgetragenen Stücke, Concert-Arie von *C. M. v. Weber*, Arie aus „La Favorite" von *Donizetti*, und zwei Lieder mit Pianofortebegleitung gefielen sämmtlich und wurden rauschend applaudirt. Herr Concertmeister *David* erwarb sich in neuen, sehr interessant componirten und meisterhaft vorgetragenen Variationen für die Violine mit Begleitung des Orchesters stürmischen Beifall.

Novitäten und Curiosa aus dem Gebiete der Tonkunst in Frankfurt a./M.

(Fortsetzung und Schluss.)

Im Garten des Virtuosenthums und Concertwesens sind viele bunte Tulpen und Sommerblumen aufgeschossen, selten aber blühte uns einmal eine Rose oder Sycomore. Der junge Pianist *Alfred Jaell* hat mehrmal öffentlich gespielt, und verdient den Namen eines strebenden Künstlers. Die Gegenwart ist ihm günstig, und wenn ihn der Beifall nicht verdirbt, so kann er auch eine Zukunft haben.

Unser erster Geiger H. *Wolff* hat einen Quartettzirkel etablirt, der verdienten Anklang findet. Ein Institutchen, das hier gefehlt hat, und alle Freunde anspruchsloser und gediegener Musik anziehen wird. *Wolff* hat sich's leicht dabei gemacht, und das Liedersingen verbannt, das früher in *Riefstahl's* Soireen immer Lücken büsste. Mir gefällt das Arrangement, das uns nicht immer wieder aus den still glücklichen Empfindungen heraus wirft, die der edle Quartettstyl in uns erzeugt. *Wolff* ist ein Meister in Behandlung dieses Styls. Die Mitspielenden sind die Herren *Geisler*, *Posch* und *Elsner* (Sohn).

Virtuosen, die sich sonst noch auszeichneten, waren der Geiger *Simon* aus Wien und die zwölfjährige *Auguste Freyeisen* aus Bern. *Simon* ist unstreitig einer der tüchtigsten und kühnsten Bogenführer, die jetzt existiren. Sein Adagio ist edel gehalten, und von jugendlichem Feuer hingerissen, bannt er sein Auditorium unwillkürlich in seine Kreise. Er machte (im Hause Mozart) um so mehr Effekt, als er sich dessen unbewusst schien, und man — von dem Unbekannten — ein solches Spiel nicht erwartete. Einen Gegensatz zu diesem bildete die kleine Pianistin durch sinnige Auffassung lyrischer Compositionen, besonders der *Mendelssohn*schen Lieder ohne Worte. Die intensive Spielweise und der tiefe Anschlag der kleinen Finger reichen weit über die Jahre dieses Kindes. Eine Schülerin ihres Vaters, eines tüchtigen Musikers und bekannt durch geniale schriftstellerische Arbeiten, reist dieses Mädchen, um Concerte zu geben, und das ist's, was mir weh thut.

Ferner zeichnen sich unsers Pianisten *Rosenhains* Soiréen durch den Vortrag klassischer Trio's aus, so dass sie zu *Wolff's* Quartettzirkel gleichsam einen Pendant bilden. Der Liedergesang ist keineswegs ausgeschlossen, spielt hier vielmehr eine integrirende Rolle. Aber wo nehme ich Zeit und Raum her, wollte ich aller Lieder und Gesänge, ihrer Beschützer und Beschützerinnen erwähnen? Der Lieder-Sologesang bildet eine eigene kleine Welt in dem colossalen All der Tonkunst, oder er zerfällt wieder in die unzähligen Ströme, Flüsse und Bäche, die dem unermesslichen Ocean zufliessen. Wer kennt, wer nennt, wer beurtheilt sie alle? Zu beklagen Diejenigen — und ihrer sind viele — die den Geist nicht erkennen, der in der Doppelpoesie eines schönen Liedes herrscht, zu ehren aber die wenigen gebildeten Repräsentanten desselben. Unter diesen zeichnet sich neuerdings Herr *Anschütz* aus, der es versteht, ein Lied zu zergliedern, und seinen poetischen Werth in die Zuhörer überzutragen.

Dass auch tüchtige Künstler unter die Masse unberufener Concertgeber geworfen werden und unter dem Missbrauche leiden müssen, bewies kürzlich die Anwesenheit des Harfenisten und Tonsetzers *Oberthür* aus London. Konnte es dieser Mann doch nicht dahin bringen, sich auch nur honoris causa hören zu lassen, weder im Theater noch im Museum, denn es fehlte überall an Raum und Zeit. Doch lachte der geniale Künstler dazu. Aber er hat gut lachen, denn er hat sich in Wiesbaden ein schönes Weibchen geholt, und ist mit ihr nach London zurückgekehrt.

Von anderen Concerten, die entweder a gran casco nach englischem Stylus veranstaltet, dennoch keine reellen Kunstgenüsse darboten, oder von solchen, die in Aermlichkeit spurlos verrannen, will ich nicht reden. Eben so wenig zergliedere ich den fröhlichen Dienst unserer Lieder-Kränze, -Tafeln und -Blüten u. s. w., oder der ersten Aufführung des Cäcilien-Vereins. Genug sei, zu erwähnen, dass beide, obgleich in entgegengesetzten Richtungen, fortfahren auf den musikalischen populären Fortschritt und auf den allgemeinen Geschmack zu wirken, dort das Herz zu erfreuen, und für vaterländische Poesieen zu begeistern, hier das Gemüth zu erheben. Von *Messer* — dem Director des Cäcilien-Vereins —

Digitized by Google

sind einige werthvolle Cantaten zur Aufführung gekommen. —

Unser Museum endlich sang diesen Winter sein Schwanenlied, da es in Folge zu grosser Ansprüche und zu kleiner Einnahmen in diesem Style nicht mehr fortgeführt werden kann. Es wird sich daher entweder gänzlich auflösen oder in einer anderen Gestalt wieder erscheinen. Die deshalb gepflogenen Entschlüsse sind noch nicht bekannt geworden.

Ausser *Beethoven's* Symphonieen waren die von *Rummel* in ein Orchesterstück verwandelte A moll Sonate von *Beethoven* (für Piano und Violine), *Aguilars* E moll Symphonie (wiederholt und hier schon besprochen), *Feska's* Ouverture zu Cantemire, und *Spohr's* Doppel-Symphonie „Irdisches und Göttliches im Menschenleben" die hervorragendsten Erscheinungen. Ob *Spohr* geeignet ist, musikalische Contraste aufzustellen, soll hier nicht entschieden werden. Nur möchte ich scharfe Tadler auf die tiefen Intentionen dieses Meisterwerks aufmerksam machen, und wie hier und dort das eine oder das andere Instrument auftauchend, gleich Blitzen in die Seele fährt, grosse Wirkungen hervorbringt, und des Meisters Blick in Natur und Leben bekundet. Freilich müsste das Colorit des Ganzen bunter, also für die Menge anschaulicher sein, um allgemeiner gewürdigt zu werden. Das geht dem Gemälde freilich ab, aber nichts desto weniger ist es ein tief empfundenes und lehrreiches Werk, das grosse Studien für den enthält, der überhaupt studiren mag. Auf dem deutschen Grund und Boden unsers Museums wurzelt eine Gruppe alter Eichen, die ihr Laub zu einem dichten Baldachin um unsere Häupter schlingen, und dem Gemüthe Sicherheit geben. Die Eroica ist eine von diesen unvergänglichen Eichen. Ein Werk, so tief in das Herz unsers Orchesters eingedrungen, dass jedes Mitglied gleichsam ein Theil desselben geworden ist. D'rum ist es auch ein Hochgenuss, eine dieser Symphonien hier zu hören. Wenn ich sie die neun Musen der Instrumentalmusik nennen möchte, so gebührt der Eroica die Ehre, Kalliope zu heissen. Nun passt es freilich nicht mehr, *Rummels* Bearbeitung der A moll Sonate die zehnte Symphonie zu nennen, obschon man diese Bemerkung gemacht hat. Man raisonnirt hin und her, ob es zweckmässig, ein Werk, für zwei Solo-Instrumente berechnet, zum Orchestersatz umzubilden. Weshalb nicht, da wir uns das Recht nehmen, Symphonieen, Messen, Oratorien und ganze Opern homöopathisch zu behandeln, und sie in Solo-Piecen aufzulösen? Das Publikum hat dadurch den Vortheil, sich mit grossen Werken genauer bekannt zu machen. Und mit dieser metamorphosirten Sonate wird uns der Genuss, kleine Verhältnisse in einem grossen Maasstabe zu bewundern. Herr *Rummel* hat die Instrumente so wirksam und massenhaft angebracht, dass niemand die ursprüngliche Duett-Sonate heraushören wird, der sie nicht kennt. Ob das Werk im Geiste *Beethoven's* instrumentirt ist? Diese Frage wäre nur dann zu beantworten, wenn der Meister wieder dem Grabe entsteigen und den Griffel selbst führen könnte. Ein Unterschied dürfte sich dann schon herausstellen, wenn auch nur in den Geigen, die—trotzdem, dass *Rummel* die Natur der Instrumente sehr wohl studirt hat — hier und da auffallend unpraktisch behandelt sind. Fast so wie die Geigen in der Musik von Struensee im Agitato des 3ten Entre-Acts.

Abgesehen von allen gelehrten Betrachtungen, die über *Rummel's* Bearbeitung angestellt worden, hat sie ihren Zweck doch vollkommen erreicht, denn sie gefiel, und wird noch immer, sogar als Entre-Akt, wiederholt. Und das Gefallen von Werken ist und bleibt die Hauptsache. Bei dieser Gelegenheit mache ich auf *N. Baldeneckers* (unsers Chordirektors) Musik zu Goethe's Faust aufmerksam, besonders aber auf die Hexen-Scene. Sie ist charakteristisch, originell und pikant, ohne sich prätentiös in die Handlung einzudrängen, und benutzt nur die musikalischen Elemente der Dichtung. *Baldenecker* hat noch mehrere Entre-Acts, ich glaube über hundert, geschrieben, die hier sehr nützlich geworden sind und bei dem Mangel dieser Musikgattung wohl eine grössere Verbreitung verdienen.

So eben erfahre ich, dass mehrere Sänger unserer Bühne die ihnen zugetheilten Rollen von *Esser's* Oper nicht annehmen wollen, weil sie ihnen nicht bedeutend genug erscheinen. Und doch wurde diese Oper bis jetzt in vielen Hauptstädten Deutschlands ohne Opposition gegeben. Hoffentlich wird *Guhr* hier durchgreifen, wie es überhaupt ein Mal Noth thut, den ungemessenen Ansprüchen vieler Sänger ein Ziel zu setzen. Diese Tage wird *Mozarts* „Schauspieldirektor" und *Weigls* „Adrian von Ostade" gegeben. Nach und nach stellt sich doch heraus, dass die älteren aufgefrischten Opern mehr Anklang finden, als die neueren. Wenigstens bei uns in Frankfurt. Das dünkt mir ein gutes Zeichen!

C. G.

Recensionen.

Onslow, G., Abels Tod oder Kain der Verfluchte, grosse dramatische Scene nach dem Französischen des St. Hilaire von *L. Liebe*, für eine Bassstimme mit Orchester oder Pianofortebegleitung. Orchesterstimmen 2 Fl. 42 Kr. Clavierauszug 45 Kr. Mainz, Schott.

Wenn von grösseren, durchcomponirten Gesängen ausländischer Componisten die Rede, so denkt der Deutsche gleich an seinen *Beethoven*, *Fr. Schubert*, *R. Schumann* u. A. Unwillkürlich wird das Vergleichungsvermögen in Thätigkeit gesetzt, und das Verhältniss der mehr oder weniger unbekannten Grössen zu dem eben gegebenen ist dann in der Regel — minus. — Die obige Scene ist ein Effectstück, ganz im französischen Style. Oft ist die piquante Zeichnung in derlei Piecen ganz treffend, und auch dieses Gesangstück wird, von einer kräftigen Stimme, mit gut markirtem, etwas leidenschaftlichem Vortrage gesungen, seine Wirkung thun — wo man es mit der Wahrheit des Characters nicht so ganz streng nimmt. Den Dichter aber müssen wir wirklich auf's 1. Buch Mosis, Cap, 4, V. 1 — 16 verweisen, um sich selbst zu überzeugen, dass ein guter, ehrlicher Christ, gleich uns, die licentia poetica, die sich Herr

Digitized by Google

St. Hilaire nimmt, unmöglich billigen kann. Kain war schon gar nicht der Mann, sich von Vorahnungen, bösen Träumen u. s. w. herumwerfen zu lassen, und wenn Hr. *St. H.* gleich zu Anfange denselben rufen lässt: „Entflieht, ihr bösen Träume, ihr grässlichen Gestalten! Nein, nein, ich will kein Blut! Mein Bruder, theurer Abel, komm zu mir, besänftigt ist nun meine Wuth“ etc., stempelt er ihn da nicht, durch solche ahnungschwere Contemplationen vor der Opferscene, zum Mörder, was doch derselbe nach Moses und §. 111 des seit 1838 bei uns in Kraft getretenen neuen Criminal-Codex gar nicht sein kann, sondern nur einfacher Todtschläger, wie dies hinlänglich aus den das Verbrechen der Tödtung überhaupt behandelnden §§. genannten Buches zu ersehen ist. Auch wir können nur für die Meinung Mosis stimmen, dass die beiden Brüder sich vor der Katastrophe gehörig gezankt; denn ganz natürlich musste es den Kain ärgern, die Schöpse und Ziegen Habels (nicht Abels, nach der Hallischen Bibelausgabe) in mehr verticaler Richtung, in Rauch aufgelöst, gen Himmel steigen zu sehen, als die seinigen, die freilich schlechter schmoorten. Da wird er nun wohl nicht Habeln zugerufen haben — am Allerwenigsten wiederholt, wie's in dem Stück oben steht — „Nahe dich mit Vertrauen, nahe dich ohne Scheu, Gott kann mein Herz durchschauen, und er sieht, ja er sieht meine Reu.“ Dies mache man einem Andern weiss! Warum sollte denn Kain auch schon vor der Rauchprobe Reue empfinden? Nein, wir haben den Urtext in zwei Ausgaben verglichen, und Nichts von alledem war zu entdecken. Ob's nur der Componist geglaubt hat? Doch freilich macht's Effect, viel Effect, mindestens eben so viel als die vielen verminderten Septimenakkorde und Tremolo's, die Herr *Onslow* heut! — — Wie weit die Verdienste des Herrn *Liebe* gehen, ist nicht zu ermessen, — wenigstens von uns nicht, die wir das Original nicht sahen. Auch die Wirkung des Orchesters liegt ausserhalb unseres Urtheilsvermögens, da wir nur den Pianoforteauszug zur Hand. Für Bassisten noch die Notiz, dass sie auf ein gutes eingestrichenes f und grosses gis eingerichtet sein müssen, um obigen Abel oder Habel so zu tödten und sich selbst so zu verfluchen, wie's die HH. *Onslow* und *St. Hilaire* wünschen. — — So eben geht uns die Nachricht zu, dass mit Nächstem eine Composition die Presse verlassen wird für Sopran: der Kopfabschnitt des Johannes, vermittelt durch Herodias, verunsterblicht durch Herrn *St. Hilaire*, Verewiger des biblischen Brudermordes etc.

Lindblad, *A. F.*, Schwedische Lieder mit Pfte., die deutsche Uebersetzung von Dr. *A. E. Wolheim*, Uebersetzer der Tegner'schen Frithjofsage. Cah. 6. Pr. 1 Thlr. Hamburg u. Leipzig, Schuberth et Comp.

Es gehört Viel dazu, um als ein gegen Hieb und Stich fester Kritiker, dessen Schuppenpanzer von abgestumpften Nerven die fortwährend neu entstehenden Novitätengebirge immer undurchdringlicher werden lassen— es gehört Viel dazu, um einmal völlig wohldurchwärmt im Herzen und erfrischten Geistes 8 Lieder wie die obigen aus der Hand zu legen. Freilich wird Einem die Kunst dann wieder doppelt lieb. Schwer aber ist's, Etwas, woran man gar Nichts zu tadeln findet — loben zu müssen....aber wer heisst's uns, Recensent zu sein?—Die oft gethane Frage: was ist Originalität? beantworten diese Lieder recht treffend. Anspruchlose und eigenthümliche, fremde aber reizende Klänge sind ihr Inhalt; wie die Dichtung (leider nur die Uebertragung können wir würdigen), so Melodie, Rhythmen und Harmonieen, Alles wirkt darauf hin, einfach, edel, sinnig und schön ein poetisches Ganze zu bilden. Es dürfte kein Ton in diesen Liedern eine Aenderung vertragen — ausser einigen Druckfehlern der Schuberth'schen Officin. — Auch unter den Engelgesichtern um Raphael's Madonna, die doch alle von gleich hoher Schönheit, sucht und findet man Lieblinge heraus. So geht's uns hier mit dem 1. u. 6. Liede. — Wir müssen also sehr wünschen, dass diese Lieder recht wenig, d. h. nur von Solchen gekauft werden mögen, die sie — zu singen verstehen; denn Mundöffnen (und das können Viele nicht einmal recht) und Töne von sich geben, ist noch immer nicht Gesang, und reicht für diese Lieder wahrlich nicht aus, die nur bei unverstümmeltem, innigem Vortrage verstanden werden und gefallen können.

Die eben gerügten, störenden Druckfehler finden sich nur in der Clavier-Partie; sie sind so zu verbessern:

Seite 6, System 4, Takt 1, das 2. Achtel im Discant: eis a g;
„ 9, „ 2, „ 3, d. 3. u. 4. Achtel im Bass: a c ges a;
„ 9, „ 4, „ 3, das 2. Sechzehntel: h;
„ 13, „ 2, „ 3, das 6. Achtel im Discant: ges des;
„ 14, „ 1, „ 3, der 2. Griff im Discant: a fes a;
„ 14, „ 1, „ 4, das 1. und 2. Achtel im Discant: e e g und d h g.

— *ck.* —

Ferdinand David — Andante et Scherzo capriccioso pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre (ou de Piano). Op. 16. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel.

Derselbe — Variations de Concert, sur un thème original, pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre (ou de Piano). Op. 18. Ebendaselbst.

Die Violincompositionen dieses vortrefflichen Virtuosen haben die würdigende Anerkennung wohl schon gefunden, die sie verdienen. Sie gehören unstreitig zu den besten ihrer Art; einer Art, die nicht auf den Reiz einer effectuirenden Solostimme ganz allein bedacht ist, die vielmehr mit dieser auch der musikalisch künstlerischen Abfassung des Tonstückes die nöthigen Bedingungen gestatten will.

Die grösseren Einleitungssätze zu den Concerten *F. David's* sind nicht selten so bedeutend in Erfindung und Ausführung, dass wir lebhaft wünschen müssen, seines vorzüglichen Talentes uns bald einmal in einer selbständigen Orchestercomposition, die nicht einer Solostimme zu Rahmen und Unterlage zu dienen die untergeordnete Bestimmung hat, erfreuen zu können. Auch die Begleitung seiner Tonsätze ist allezeit mit Geschmack und mit dem richtigen Gefühl für die Sache behandelt,

Digitized by Google

das den melodischen Gedanken harmonisch zu heben weiss, ohne der Concertstimme mit Ueberladung Eintrag thun zu lassen. Sie ist für die Wirkung leicht und doch nicht ohne Gewicht; eine Eigenschaft, die nur dem durchgebildeten Musiker zu erreichen gelingen kann.

Das erste der oben angezeigten Concertstücke scheint uns dem Componisten ganz vorzüglich gelungen zu sein. Von durchgängig natürlicher, wohlgeordneter Führung, bietet es im einleitenden Andante sowohl, wie in dem darauf folgenden Scherzo, einem ausgeführten Allegrosatze, dem Solospieler nicht weniger günstigen Anlass, sich in sentimentalem und humoristischem Vortrage vortheilhaft zu zeigen, als es zugleich mit seinem musikalisch lebendigen Inhalte uns anzuziehen in seinem ganzen Verlaufe nicht unterlässt. Die Composition ist fertigen Violinspielern zu dankbarer Production auf's Beste zu empfehlen.

Gegen das Ende des Allegrosatzes findet sich in der dem Clavierauszuge der Begleitung beigedruckten Violinstimme eine mit der anliegenden Solostimme differirende Stelle. Es sind die Tacte 18 bis 23, vom letzten gezählt. Die Solostimme scheint hier eine spätere Abänderung zu enthalten, welche im Clavierauszuge nachzutragen unterlassen worden ist. Wir müssen aber gestehen, dass uns die Lesart des letzteren, als die musikalisch würdigere, der substituirten jedenfalls vorzuziehen scheint, und möchten überhaupt lieber in Compositionen wie die gegenwärtige das Virtuosenhafte dem Künstlerischen sich ganz und gar nicht vordrängen sehen, wie es hier bisweilen doch noch zu bemerklich geschieht. — Das Gute der Kunst ist für alle musikalisch Gebildete da, das Virtuose, was ausserhalb Jenem sich geltend machen will, wird nur für Den von Interesse sein können, der, des Technischen kundig, die Schwierigkeit der Ausführung zu beurtheilen weiss. Es wird den Virtuosen erheben, wenn er sich dem Künstler unterordnen, wenn er die über das Instrument gewonnene Herrschaft nur im Dienste des Schönen ausüben will. Das ist seine höhere Aufgabe, sein Adel.

Als Composition wohl weniger bedeutend als die eben besprochene, werden die oben mitgenannten Variationen dem Bedürfniss eines gewandten Solospielers doch immer recht dankenswerth entgegenkommen.

Die Gattung ist überhaupt etwas ausser Cours gerathen und hat auch wie es scheint ihre Bestimmung von je her mehr darin gesucht und gefunden, den Spieler in grösserer Mannigfaltigkeit sich produciren zu lassen, als es bei einer geschlossenen Composition, ohne ihrer Einheit Nachtheil zu bringen, geschehen konnte. Hier werden darum auch die Künste des Virtuosen, so weit sie noch geeignet sind das Ohr zu ergötzen, einen freieren Spielraum behaupten dürfen, da es bei diesem Genre hauptsächlich auf die möglichst mannichfaltige und reiche Ausschmückung eines und desselben wiederkehrenden Satzes ankommt.

Das gegenwärtige Heft enthält nach einer ausführlichen Einleitung das sehr gesangvolle Thema, von welchem in jener sich schon Andeutungen vernehmen liessen, dann vier Variationen mit Orchester-Zwischensätzen und einen sich der letzten verbindenden Schlusssatz. Dem Solospieler wird hier, zum Theil in etwas etudenhafter Weise, Gelegenheit gegeben, sich mit Geschmack als einen wohlgeübten hören zu lassen.

Feuilleton.

Herr *Joseph Schad*, schon vor seinem mehrjährigen Aufenthalt in Frankreich als tüchtiger Clavierspieler in Deutschland rühmlich bekannt, gab vor Kurzem in Stuttgart, München u. a. Städten Süddeutschlands mit vielem Beifall Concerte. Er wird auch Leipzig besuchen, um sich daselbst hören zu lassen.

Kapellmeister *Schneider* empfing vom König Oscar von Schweden eine schwere goldne Medaille mit seinem (Schneiders) Namenszuge; vom Herzoge von Sachsen-Meiningen das Verdienstkreuz des Ernestinischen Hausordens.

In Bonn starb die als Sängerin und Gesanglehrerin bekannte Frau *Michalesi*.

Die im Jahre 1825 von *Mosevius* gestiftete Singakademie zu Breslau, bisher ein Privatverein, hat von dem Kultusministerium Korporationsrechte erhalten.

Michael Beer's Struensee mit *Meyerbeers* Musik ist in Hamburg mit vielem Beifall gegeben worden.

Zweites Concert des Pariser Conservatoriums der Musik. *Beethovens* Pastoralsymphonie; — Chor aus *Mozart's* Idomeneo; — Motette: Nc pulvis et cinis von *Mozart*; — Violoncellconcert, componirt und gespielt von *Servais* (der hierbei von einigen Zuhörern Zeichen des Missfallens vernehmen musste); — Ouverture zu Euryanthe von *Weber*.

Herr *Beale* in London, Director der neuen italienischen Concurrenzoper daselbst, hat nun sein Programm ebenfalls veröffentlicht. Die Vorstellungen beginnen Anfang April. Engagirt sind die Soprane *Grisi*, *Persiani*, *Ronconi*, *Stefanoni*, *Mollidori*, *Linari*, *Bellini*, die Alte *Mar. Alboni*, *Corbari*, die Tenore *Mario*, *Salvi*, *Lavia*, *Tulli*, die Bässe *Marini*, *Alba*, *Polonini*, *Ley*, *Rovere*. Das Orchester (80 Spieler) wird von *Costa*, der Chor von *Bonconsiglio* geleitetet. Zur Aufführung werden kommen Opern von *Cimarosa*, *Mozart*, *Rossini*, *Meyerbeer*, *Bellini*, *Donizetti*, *Mercadante*, *Verdi*.

Girard, der neue Orchesterdirector an der Pariser grossen Oper, ist auch zum Professor der Violine am Conservatorium der Musik ernannt worden.

Emil Prudent hat in Turin glänzende Triumphe gefeiert. Die dasigen Künstler veranstalteten ihm mehrere Feste und geleiteten ihn bei seiner Abreise durch die Stadt.

Am 17. Februar ist endlich zu Wien *Meyerbeer's* „Feldlager in Schlesien" unter Leitung des Componisten und Mitwirkung von Fräulein *Lind* im Theater an der Wien mit dem glänzendsten Erfolge aufgeführt worden. Der Andrang war ungeheuer, und es sollen für einen Sperrsitz 80 Fl. K.-M. bezahlt worden sein. *Meyerbeer* selbst wurde nicht weniger als zehn Mal gerufen.

Am 16. Februar wurde die erste (königl.) italienische Oper zu London mit *Donizetti's* Favorita eröffnet, worin die Signora *Sanchioli* als Leonora und der Tenor *Gardoni* als Fernando den meisten Beifall fanden. Die Ausstattung war höchst glänzend.

Hektor Berlioz ist über Berlin nach Petersburg gereist, um

Digitized by Google

einer an ihn ergangenen Aufforderung zufolge mehrere seiner Compositionen, darunter noch seinen Faust, daselbst zur Aufführung zu bringen.

In Paris ist eine neue komische Oper in einem Aufzuge: Der Sultan Saladin, Buch von *Dupin*, Musik von *Bordèse*, mit vielem Beifall aufgeführt worden. Buch und Musik sollen gleich hübsch sein. Der Componist, ein geborener Italiener, schrieb bereits früher folgende Opern: La Mantille (sein erstes Werk, vor zehn Jahren); — L'Automate de Vaucanson; — Johanna von Neapel (in drei Aufzügen). —

Thalberg hat in Holland eine Reihe von Concerten gegeben. Im Haag erhielt er zwischen den beiden Theilen eines Concertes den niederländischen Orden der Eichenkrone und erschien in dem zweiten Theile mit den Insignien des Ordens geschmückt und von einem allgemeinen Beifallsjauchzen begrüsst.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

In unserem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

Ne touchez pas à la Reine!

Komische Oper

von

Xaver Boisselot.

Leipzig, im März 1847.

Breitkopf & Härtel.

Im Verlage von **G. W. Niemeyer** in Hamburg ist erschienen:

Phöbus.

Auswahl beliebter Operarien und Gesänge (50) mit leichter Guitarrenbegleitung von *A. Caroli*. 72 Notenseiten, elegant brochirt. Preis 22½ Ngr.

Bei dem wirklichen Mangel von Liedern mit leichter Guitarrbegleitung, wird dem singenden Publikum hier eine Sammlung geboten, welche bei leichter Ausführbarkeit doch Eleganz verbindet, und daher auch den Wünschen aller geübten Spieler entspricht.

Handlungen, welche sich Absatz versprechen, wollen gef. mässig **à Cond.** verlangen.

Bei **K. F. Heckel** in Mannheim sind erschienen:

Partitur-Ausgaben in einem Band, klein Octav.

1ter Band **Mozart, W. A.**, 10 Violin-Quartetten nebst Fuge Netto 6 Fl. 14 Kr.

2ter „ **Beethoven, L. van**, Violin-Quartetten Nr. 1—6 Netto 4 Fl. 48 Kr.

3ter „ — — Violin-Quartetten Nr. 7—11 Netto 5 Fl. 48 Kr.

(Von Nr. 11 ist diese die einzige und erste Ausgabe in Partitur.)

Bei **W. Fissmer & Comp.** in Minden ist erschienen:

Das Studium des Pianoforte, theoretisch-practisch; eine Anleitung, sich auf dem kürzesten und sichersten Wege die grösste Geläufigkeit und Sicherheit auf dem Instrumente zu erwerben. Verfasst von **Otto Müller**. 1. Theil. Pr. 1 Thlr.

Der Pianofortefreund. Eine Sammlung gediegener Compositionen für das Pianoforte, aus den Werken älterer Meister. Mit Fingersatz und Tempobezeichnung nach **Mälzl's** Metronom. Herausgegeben von **Gläntzer, Huver** und **Fissmer.** II. Abtheilung, für mittlere Pianofortespieler. Ites Heft. Preis 15 Sgr.

Neue Verlags-Artikel von Schuberth & Comp., welche durch Gehalt und Ausstattung das Interesse der Musikfreunde in Anspruch nehmen:

Berens, Herm., Das musikalische Europa. 12 Fantasieen über beliebte Themen für Pianoforte. op. 2. Heft 1. Mozart (Don Juan). 20 Sgr.

Goldschmidt, Sigism., Rêverie au bord de la mer. Caprice p. Piano. op. 10. 20 Sgr.

Lindpaintner, P. v., Ouverture zur Oper „Lichtenstein“, für grosses Orchester. 3 Thlr. 10 Sgr.

— — Dieselbe Ouverture f. Pfte. solo. 15 Sgr. à 4 ms. 22½ Sgr.

— — „Die Fahnenwacht.“ Lied f. Bariton mit Orchester (mit den Gesangsverzierungen des Sängers *Pischek*), Partitur. 20 Sgr.

— — Dasselbe Lied für Bariton, und für Tenor mit Pfte. à 10 Sgr., mit Guitarre 5 Sgr.

Mayer, Ch., Deuxième Capriccio en forme d'étude p. Piano. op. 86. 20 Sgr.

Nicolai, Otto (k. k. erster Kapellm.), Vier deutsche Lieder aus dem 16. und 17. Jahrhundert, komischen Inhalts, für eine Bassstimme mit Pfte. op. 35.

Cah. 1. Der Kuckuck. Alle Tage Feiertag. Cah. 2. Der Flohjammer. Cah. 3. Du bist zu klein, mein Hänselein. à 10 Sgr.

Rongsted, Ch., l'Hirondelle. Pièce caractéristique pour le Piano. op. 5. 10 Sgr.

— — Air suédois national, varié p. Piano. op. 6. 15 Sgr.

Schmitt, J., „Zur Aufmunterung für die ersten Anfänger. 50 leichte Tonstücke für Pfte. mit Fingersetzung, als Beiheft zu jeder Pft.-Schule. op. 325. Heft 1. 15 Sgr.

Turanyi, Ch., Drei Lieder ohne Worte für Pianoforte solo. op. 5. (Sei mir gegrüsst! Erinnerung. Auf Wiedersehen.) 15 Sgr.

Vieuxtemps, H., La Nuit. Thème de l'Ode-Symphonie, „le Désert,“ transcr. p. l'Alto-Viole et Piano. 15 Sgr.

In neuer eleganter Auflage sind ferner erschienen:

Schmitt, Jaques, Compositions modernes et non difficiles pour le Piano:

Nr. 1. Divertissement. op. 73. Nr. 2. Nocturne. op. 87.
Nr. 3. Rondino militaire. op. 88. Nr. 4. Rondo alla Polacca. op. 89. à 10 Sgr.
Nr. 5. Rondo sur des thèmes de l'op. „la dame blanche.“ op. 233. 15 Sgr.
Nr. 8. Rondo über den „Amalien-Walzer“ von Lanner. op. 251. 15 Sgr.
Nr. 9. Rondo über den „Komet-Walzer“ von Lanner. op. 252. 10 Sgr.

Sämmtlich durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten März. **Nr. 11.** 1847.

Inhalt: Aesthetik. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Hamburg. Aus Edinburg. — *Feuilleton.* — *Recensionen.* — *Ankündigungen.*

Aesthetik

des zeitlichen Gegenwartsbewusstseins
oder
rationale Takt- und Tonwissenschaft
von
J. A. Algermissen.

(Beschluss.)

Zweite Periode.

Von den Tongefügen insbesondere.

Dritter Abschnitt.

Die Harmonie.

§. 20.

Ein Tongefüge, das der einen Richtung nach ein Gefüge auf einander folgender Akkorde, der anderen Richtung nach ein Gefüge gleichzeitiger Melodieen ist, heisse Harmonie. Sie ist also das Produkt aus den beiden Faktoren Akkord und Melodie. Jene ist gewissermaassen das Material, diese das Formal der Gefühlsidee. Demnach ist der Akkord die nothwendige Grundlage der Melodie, und diese schliesst eine schöne Reihenfolge von Akkorden — das Akkordgefüge und mithin die Harmonie selbst dem Keime nach in sich.

Daraus ist es begreiflich, dass unsere über jene beiden einzelnen Ausdehnungen der Harmonie anzustellende Betrachtung von dem Akkordgefüge anheben muss. Die Rede ist also erstens von der Harmonie in materialer Beziehung, — von dem Akkordgefüge.

§. 21.

Richtet sich nun im Allgemeinen der Grad der Schwierigkeit eines Klanges nach dem Schwierigkeitsgrade des angehörigen Tonverhältnisses, und ist der Grundton Wurzel und Repräsentant des Akkordes, so muss die durch die Akkordfolge bewirkte grössere oder geringere Ueberraschung des Gehörs proportional sein dem Schwierigkeitsgrade des Verhältnisses unter den Grundtönen der aufeinanderfolgenden Akkorde. Da ferner durch gewisse unten zu bestimmende Bedingungen das Gehör genöthigt werden kann, den Eintritt eines gewissen bestimmten Akkordes zu verlangen, so entsteht durch die Verwechslung des letzteren mit einem anderen Akkorde eine Täuschung, deren Stärke proportional sein muss dem Schwierigkeitsgrade des Verhältnisses unter dem Grundtone des verheissenen und dem des statt dessen eingetretenen Akkordes. Die Fremdartigkeit des Klanges einer Akkordfolge hängt also von zwei Umständen zugleich, und zwar bald von dem einen, bald von dem anderen vorwiegend ab, nämlich von dem Schwierigkeitsgrade des Verhältnisses des eingetretenen Akkordes (resp. seines Grundtones) sowohl zu dem vorhergehenden als auch zu dem verheissenen. — Ist nun der eintretende Akkord mit dem vorhergehenden und dem verheissenen symmetrisch (sind sie entweder alle drei reine oder alle drei gleichartige Mischakkorde), so bemisst sich der Grad der Fremdartigkeit des Klanges einfach nach der Schwierigkeit des Verhältnisses unter je zwei homologen Elementen. Sind die Akkorde aber verschiedenartig, so werden jene Ursachen weit complicirter, indem jene Verhältnisse als unter nicht homologen Elementen nicht parallel laufen, sondern einander mehrfach durchkreuzen.

Dem Urtheile des Gehöres nach gibt es nur eine einzige vollkommen regelmässige Akkordfolge, nämlich diejenige, in welcher das Verhältniss der Grundtöne der aufeinanderfolgenden Akkorde das einfachste von allen, d. h. 2 : 3 oder 3 : 4 ist. Alle übrigen Akkordfolgen klingen mehr oder weniger fremdartig. Diese Fremdartigkeit beruht nun überwiegend entweder auf Ueberraschung oder auf Täuschung, je nachdem der vorhergehende Akkord consonirt oder dissonirt. Im ersteren Falle bemisst sich die Fremdartigkeit des Klanges, da das Gehör gegen die Folge eines über- oder untergeordneten — d. h. zum vorhergehenden in dem Grundtonverhältnisse 4 : 3 oder 3 : 4 stehenden Akkordes mehr indifferent ist, vorzugsweise nach dem Grundtonverhältnisse des folgenden zum vorigen Akkorde, und ist daher mehr Ueberraschung zu nennen. Im zweiten Falle aber, wenn die Dissonanz 7 mit im Akkorde ist, so erscheint der Eintritt eines übergeordneten — d. h. zum vorhergehenden, dissonirenden in dem Grundtonverhältnisse 4:3 oder 2 : 3 stehenden — Akkordes durch die Unselbständigkeit des vorhergehenden als nothwendig bedingt. Daher bemisst sich die Fremdartigkeit des Klanges, welche durch eine unregelmässige Akkordfolge hervorgebracht wird, in diesem Falle vorzugsweise nach dem Grundtonverhältnisse des eintretenden zum verheissenen Akkorde, und beruhet daher überwiegend auf Täuschung.

Nachstehendes Verzeichniss stellt die hauptsächlichsten Akkordfolgen dar.

Digitized by Google

a. Die regelmässigen.

α) Beide Akkorde consonirend.

```
 I.  4 : 5 : 6     und   I.  2  :  3
II.  3   : 4 : 5                4 : 5
                        II.  3  : 4
                             5    : 8
```

β) Ein Akkord dissonirend.

```
 I.  4 : 5 : 6 : 7  und   I. (4) : 5 : 6 : 7
II.  3   : 4 : 5                       ×
                             (4)  : 5 : 6 : 7
                        II.  3  :  4   :  6
                                       4 : 5
```

b. Einige mehr oder weniger unregelmässige.

α) Ohne irreguläre Dissonanzen.

```
 I.  4 : 5 : 6 : 7  und   I. (4) : 5 : 6 : 7
II.  3   : 4                           ×
     5   -  :  8              4   : 5 : 6 : 7
                        II.  3    : 4 : 5 : 6
```

noch fast regelmässig; weit weniger aber die nachfolgenden:

```
 I.  4 : 5 : 6    I. 4  :  5  :  6  :  7   I. 4  :  5  :  6
II. 3 :  4  : 5  II.    5 : 6     : 8     II. 7:8
                                                 4  :  5  :  6
 I.    4 : 5 : 6  I. 4  :  5  :  6         I. 4  :  5  :  6
II. 3  :  4       II. 4  :  5              II. 2   :   3
          5 : 6           3      : 4           4     : 5
 I. 4 : 5 : 6 : 7  I. 4  :  5  :  6  :  7   I. 4  :  5  :  6:7
II.(3)   4 : 5    II.(3)    : (4) :  5      II.          3  :  4
     5 : 6                4 : 5:  6               4  :  5
                 I. 4  :  5  :  6  :  7
                   (3) :    4
                        4  :  5  :  6
```

β) Mit irregulären Dissonanzen.

```
 I. 4 : 5 : 6 : 7     I. 4 : 5 : 6        I. 4 : 5 : 6
          2  :  3               5 : 6              5 : 6
II. 3    : 4 : 5 : 6  II.3 :  4   : 5 : 6  II.3 :  4     :  6
                                                    4 :  5

 I. 4 : 5 : 6         I. 5 : 6            I. 5 : 6
          5 : 6             5 : 6              5 : 6
  II.    (4): (5)               5 : 6              5 : 6
   4 : 5 : 6    :   8 II.3 :  4   : 5 : 6  II.3 :  4     :  6
                                                    4 :  5

 I. 4 : 5             I. 4 : 5            I. 4 : 5
        7 : 8 : 10          7 : 8 : 10         7 : 8 : 10
II.4 : 5 :  6   : 8   II.3 :  4   : 5  : 6 II.3 :  4       :  6
                                                     4 :  5

          I. 4 : 5 : 6       I. 4 : 5 : 6
                3  :  4            3  :  4
            ×
         II.   4 : 5 :  6   II.3 :  4  :  6
                7:8                  4 : 5
          I. 6 : 7           I. 6 : 7
             2  :  3            2 :  3
             3  :    5          3 :   5
         II.   4 : 5 : 6    II.  3 : 4
                                 5   : 8
```

§. 22.

Im zweiten Theile unserer Betrachtung erscheint uns die Harmonie in ihrer formalen Beziehung, — als Melodiegefüge. Von diesem Gesichtspunkte aus fassen wir die gleichzeitigen Melodieen in ihrem gegenseitigen Bewegungs-Verhältnisse. — Sind nun Einheit in der Mannigfaltigkeit, Beharren in dem Wandel, Ruhe in der Bewegung — alles dieses nur verschiedene Anblicksseiten eines und desselben Princips, der Schönheit, so realisirt sich diese Idee in dem Bewegungsverhältnisse gleichzeitiger Melodieen am Vollkommensten durch eine zweiseitige Bewegung derselben um ein einendes Centrum, aus dem zwei Melodieen auseinander oder in das sie zusammenfliessen —: durch die Gegenbewegung; nächstdem durch einseitige Bewegung und einen — wenn auch nur gedachten — ruhenden Ton. Parallelismus aber erschüttert das harmonische Gleichgewicht in demselben Maasse, als 1. das Abstandsverhältniss der parallelen Tonfolgen einfach und darum mächtig, 2. der Parallelismus vollkommen ist. Das Gefühl dieser Gleichgewichtsstörung ist der Anschein des Brausens und Brüllens der parallelen Tonreihen.

Der einzige überall unerträgliche Parallelismus ist indess der Erfahrung nach in der Regel nur der des Abstandsverhältnisses 2 : 3. Durch die Umkehrung dieses Verhältnisses in 3 : 4 verliert der Parallelismus, weil der Grundton jenes Verhältnisses die höhere und darum gegen seinen Nebenton 3 schwächere Lage angenommen hat, bedeutend an Macht und daher störendem Einfluss. — Der Parallelismus des Abstandsverhältnisses 1 : 2 behauptet seinen Charakter als Verstärkung des Einklanges (s. §. 6) nur unter der Bedingung, dass er keine Mitteltöne einschliesst; durch das Dazwischentreten anderer Töne wird das Einklangsverhältniss der betreffenden Melodieen zerrissen, und der Klang wird in der Regel unangenehm, wenn nicht die Eigenthümlichkeit des Pathos eine üppige Färbung der Harmonie erheischt, welche durch eine derartige Verdoppelung einer Tonfolge leicht hervorgebracht wird.

§. 23.

Zusatz. Nach dem oben aufgestellten Begriffe von Harmonie als Melodiegefüge sollte eigentlich jeder Ton Element einer Melodie sein. Dieses Ideal wird sich indess in der Wirklichkeit nie vollkommen ausprägen lassen, sondern gewöhnlich tritt eine Stimme vorzugsweise und im eigentlichen Sinne als Melodie auf, und die übrigen Stimmen haben in Erfüllung ihres Berufes, die Hauptstimme akkordisch zu ergänzen, Noth, nur nicht melodiewidrig zu werden. Es ist daher Aufgabe der Kunst, in der Erfüllung jener beiden confligirenden Ansprüche an die begleitenden Stimmen wenigstens die rechte Mitte zu treffen. Damit die Stimmen nicht melodiewidrig werden, ist der Harmonist häufig genöthigt, entweder einen Akkordtheil fehlen zu lassen oder einen zu verdoppeln (d. h. neben einem Tone den zwei Mal so hohen oder so tiefen zu setzen). Beides können Uebelstände werden, Ersteres wegen Mangels, Letzteres wegen Uebermaasses an Reizfülle des Klanges. Daraus folgt: Je

Digitized by Google

complicirter die Verhältnisszahl und mithin je reizvoller der Klang eines Tones ist, desto weniger taugt er im Allgemeinen sowohl zur Auslassung, als auch zur Verdoppelung. Liegt nun in einem Elemente sehr viel Reiz, so kann unter Umständen auch schon durch den Beitritt eines anderen weniger reizvollen eine üppige Klangfarbe entstehen. In dieser Rücksicht ist die Weglassung der Consonanz 5 neben der Dissonanz 7 manchmal erspriesslich. — Da die ästhetische Bedeutung der einzelnen Töne des Mischakkordes eine gemischte ist, so werden auch die Beweggründe zur Auslassung und Verdoppelung eines Tones im Mischakkorde danach sich complicirt gestalten. —

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Neunzehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 11. März. *Cherubini* (geb. 1760, gest. 1842), *Méhul* (geb. 1763, gest. 1817), *Jos. Weigl* (geb. 1766, gest. 1846), *Ludwig van Beethoven* (geb. 1770, gest. 1827), *C. L. v. Weber* (geb. 1786, gest. 1826), *F. E. Feska* (geb. 1789, gest. 1826), *Franz Schubert* (geb. 1795, gest. 1830.) Erster Theil. — Ouverture von Timoléon von *Méhul*. — Duett aus der Oper „die Schweizerfamilie" von *Jos. Weigl*, gesungen von Fräul. *Vogel* und Herrn *Behr*, „Setz dich liebe Emmeline". — Zweites Finale aus der Oper „der Wasserträger" von *Cherubini*. — Ouverture zu „Cantemire" von *Feska*. — Zwei Lieder von *Franz Schubert*, gesungen von Fräul. *Vogel*. — Zwei Lieder für Männerchor aus Leier und Schwert von *Theodor Körner*, componirt von *C. M. v. Weber*. — Zweiter Theil: Symphonie von *L. v. Beethoven* (B dur, Nr. 4).

Die gediegensten französischen Operncomponisten der neueren Zeit bis vor *Auber*, so wie diejenigen Italiener, welche durch ihre Uebersiedelung nach Paris zu Franzosen werden mussten, um Glück in Frankreich zu machen, zeigen ziemlich alle denselben Bildungsgang. Sie rangen zunächst nach Bestimmtheit des Ausdrucks. Diese Bestimmtheit erreichten sie in bedeutendem Grade, aber Anmuth der Farbegebung mangelte noch. Die ersten Werke *Méhuls*, *Cherubini's*, *Spontini's* haben etwas Trockenes. Später gesellte sich zu der richtigen Zeichnung auch die blühende Instrumentation, und nun erschienen jener Meister schönste Werke, Joseph und seine Söhne, der Wasserträger, die Vestalin u. a. m. Ist diese Beobachtung richtig, so liegt darin ein fruchtbarer Fingerzeig für Alle, welche in der Operncomposition ein verdientes Glück machen wollen. Wie der Maler erst zeichnen und dann malen lernt, so sollte auch der Componist verfahren, zunächst nach richtigster Zeichnung streben, und dann die musikalische Farbengebung studiren. Dass so viele Opern entstanden, die ein hübsches Kleid aber keine bestimmte Gestalt haben, kommt gewiss mit von dem übereilten und ordnungswidrigen Uebungsgange der einzelnen Kunstfacultäten her. Die Ouverture zu Timoléon von *Méhul* weckte diese Bemerkungen von Neuem in uns; sie hat eine sehr bestimmte Zeichnung, aber die anmuthvolle Instrumentation fehlt ihr.

Ausser der harmonischen Ausbildung der verschiedenen Facultäten, welche zu Hervorbringung eines ächten Tonwerkes gehört, scheint bei der Oper auch noch das Glück eines dem besondern Stile und der Individualität des Componisten zusagenden Stoffes nöthig zu sein, um relativ sein bestes Werk hervorbringen zu können. Dies zeigte sich uns heute wieder bei dem Duett aus der Schweizerfamilie. *Weigl's* Individualität konnte kein glücklicheres Sujet finden. Sein weicher, idyllischer Styl trifft mit der allgemeinen Vorstellung von Schweizerton genau zusammen, und wir lassen uns durch die Totalität desselben gern täuschen, obgleich, genau genommen, grade diese Totalität ein Fehler dieser Oper ist. Denn die Handlung geschieht nicht in der Schweiz, sondern in Deutschland, und das schweizer Element tritt nur herein in das deutsche. Es müsste daher eigentlich dem Schweizerton ein deutscher entgegengesetzt sein, wenn die Aufgabe in dieser Beziehung vollkommen hätte gelöst sein sollen. Aber freilich, wo existirt das Material, was als Grundklang deutschen Nationaltons in dem Sinne benutzt werden könnte, wie z. B. die Schweiz, Russland, Schottland es durch ihre eigenthümliche Instrumental- und Sangesweise liefern? — Fräul. *Vogel* und Herr *Behr* sangen das Duett technisch vollkommen und mit innigem Ausdruck, ein Glück, dass den Vokalcomponisten selten ganz rein lächelt!

Was wir oben über das Streben der früheren französischen Componisten nach Bestimmtheit der Zeichnung bemerkten, zeigt in hoher Macht und mit Farbenschönheit verbunden jede Nummer in dem gelungensten Werke *Cherubini's*, dem Wasserträger, und zeigt auch das zweite Finale. Wie bestimmt und unverkennbar sind Charaktere und Situationsmomente darin gezeichnet und ausgemalt! die wilde Gierde der italienischen Soldaten nach dem einträglichen Fang, die innige Bitte des treuen, gutmüthigen und humoristischen Micheli dazwischen, die dem Zuschauer und Hörer den Athem raubende Spannung in dem entscheidenden Augenblicke wo der Graf aus dem Fasse schlüpft, die heitere, gerührte Stimmung Micheli's, nachdem das Wagniss gelungen, die wieder aus der Wache hervorstürmende wilde Soldateska — da ist kein Zug, der nicht auf das Bestimmteste, Unverkennbarste, Energischste ausspräche was er ist. Diese bestimmte Ausprägungskraft ist den neuesten Franzosen fast gänzlich ausgegangen; auch unter den neuesten deutschen Operncomponisten erscheint sie selten, und mehr in einzelnen Momenten wie zufällig und instinktartig gefunden, als durchgängig mit künstlerischem Bewusstsein erstrebt und erschaffen. Dahin wieder zu gelangen, und mit Allem verbunden, was die Neuzeit an mannigfaltigeren Mitteln bietet, ist, worin unsere Zeit der Verbesserung und des Fortschrittes bedarf, denn in dieser Kunst, in der Kunst des bestimmten und farbenwahren Ausdrucks sind alle musikalischen Länder zurückgeschritten.

Die Ouverture zu Cantemire konnte keinen nachhaltigen Eindruck hervorbringen. *Feska* ist einer jener

Digitized by Google

armen Künstler, die bei vielem Talent doch ohne merkbare Wirkung durch ihre Zeit schreiten, und einer folgenden gar nichts anhaben können. Ueber die Ursachen solcher Erscheinungen liesse sich viel reden. Diejenigen davon, welche, zur Erkenntniss gebracht, die Zahl jener Armen bedeutend verringern könnten, sprechen wir wohl einmal bei anderer Gelegenheit aus.

Die Lieder von *Schubert* wurden von Fräul. *Vogel* sehr gefühlvoll gesungen, welches überhaupt ihr Vorzug ist. Auch die beiden Lieder von *C. M. v. Weber* aus Leier und Schwert erfreuten sich einer kräftigen Ausführung.

Merkwürdig an „*Lützow's* wilde Jagd" ist uns immer gewesen, dass *Weber*, dem die Wahrheit der Zeichnung über Alles ging, hier einen so auffallenden Verstoss dagegen begangen. In den vier ersten Strophen schildert der Dichter die verwegene Thatenlust der wilden Jäger; da ist die kecke Melodie im jagenden Tempo treffend. Aber in der letzten Strophe sehen wir einen sterbenden Jäger. „Wer scheidet dort röchelnd vom Sonnenlicht" — da, däucht uns, ist dieselbe kecke, jagende Melodie ein totaler Widerspruch.

Bei der Bdur-Symphonie von *Beethoven*, die unter Herrn Musikdirectors *Gade* Direction in grösster Vollendung ausgeführt und von dem Publikum in allen Sätzen mit rauschendem Beifall aufgenommen wurde, kam uns die Ueberzeugung recht lebhaft in den Sinn, dass, wie die Menschen, so auch die Kunstwerke ihr günstiges oder ungünstiges Fatum haben. Es wird erzählt, dass bei der ersten Probe von der Sinfonia eroica die besten Kenner der damaligen Zeit, vor 30 Jahren vielleicht, dieses Werk als ein fast unausführbares, und jedenfalls ganz misslungenes Kunstmonstrum beinahe zurückgelegt hätten, mit den Äusserungen: „nein! dass ist doch gar zu arg! wo will das mit der Musik noch hinaus!" u. s. w. Und jetzt gehört diese Symphonie, so wie alle Symphonieen des Meisters zu den höchsten Lieblingen der Musiker und Hörer. Das Glück und Verständniss dieser Werke kam und wuchs mit den wachsenden Aufführungen. Dreissig Jahre nun bereits werden sie in jeder Concertsaison ausgeführt. Die Spieler nicht blos, auch die Hörer kennen jeden Gedanken auswendig. Wie ist da die vollkommenste Ausführung, Auffassung und Wirkung sicher! — Tragen nun freilich nur wenige Werke anderer Componisten solch tiefen Fonds von Wirkungskraft in sich, so gibt es doch manche, denen ein bedeutender Gehalt innewohnt, der aber aus Mangel öfterer fortgesetzter Wiederholungen weder zur vollkommenen Ausführung noch Wirkung zu gelangen vermag.

Hamburg, Januarbericht. Am 16. Januar gab der Musiklehrer Herr *G. D. Otten* das letzte der beiden von ihm angekündigten Concerte zu milden Zwecken. Herr *Otten* entwickelt in seinem öffentlichen Wirken eine lobenswerthe Thätigkeit und tüchtiges Streben. Beides zeigt sich in der Wahl der producirten Piecen und in der exacten, ein vorausgegangenes sorgfältiges Einstudiren kundgebenden Ausführung derselben. Es ist ein eben so wahrer als nichts desto weniger leider nur zu oft unberücksichtigt bleibender Erfahrungssatz, dass jede abseiten eines Dirigenten bei den Proben mit Einsicht verwendete Mühwaltung sich bei der Aufführung doppelt lohnt. Dies gilt von Ensemblesachen ohne alle Ausnahme. Bei den Solisten machen freilich leicht erklärliche Gründe manchmal einen Strich durch die Rechnung. Wo aber in Ensemblestücken etwas schlecht geht, da liegt die Schuld meistentheils lediglich am Dirigenten. Wäre diese Erfahrung nicht so allgemein, so hätten wir schon hier zu Lande specielle Gelegenheit genug zu bestätigenden Beispielen. — Die Chöre des *Otten*'schen Concertes zeichneten sich durch Präcision des Einsatzes und im Allgemeinen durch correcten Vortrag aus. Besonders war dies der Fall bei der auf mehrfachen Wunsch auch dies Mal wieder in's Programm aufgenommenen Cantate von *C. M. von Weber*, „Kampf und Sieg", einem markigen, mit militärischer Tonmalerei hinreichend ausgestatteten Effectstücke. Gegen diese letztere, die Tonmalerei, liesse sich freilich an und für sich Mancherlei einwenden, doch kann es nicht in Abrede gestellt werden, dass sie jedenfalls hier mit ungemeiner Genialität verwendet ist. Zugleich gewährt diese im Allgemeinen weniger bekannte Piece die Freude und Genugthuung, so manchen in neueren Opern und Musiksachen als bewundernswürdig und neu angestaunten Instrumentaleffect im Originale vorzufinden. — *Mendelssohn's* Walpurgisnacht, welche den Schluss des Concertes bildete, erregte ebenfalls ungemein beifällige Theilnahme. Orchester und Chöre waren musterhaft. Weniger kann dies von den Gesangssolisten gesagt werden, welche in den beiden eben genannten Stücken, so wie in dem von *F. Schubert* componirten *Fouqué*'schen „Gebet" Mitwirkende waren. In letzterem hörten wir einen Herrn *Koch* aus Altona als Bassisten, mit guter aber unausgebildeter Stimme, und unzureichendem, dabei manierirtem Vortrage. Tenor sang Herr *Santerre*, ein seit Kurzem hier etablirter Musiklehrer, früher Sänger von Fach, wenn wir nicht irren, der, was ihm an Fülle und Schönheit der Stimme gebricht, durch wacker geschulten, kunstgerechten Vortrag zu ersetzen weiss. Altistin war eine hiesige Madame *Burghardt*, welche mit gutem Gehör hinreichende Sicherheit im Treffen verbindet, aber nur eine schwache, höchstens für's Zimmer ausreichende Stimme besitzt; dabei ist ihr Vortrag ängstlich und ohne Ausbildung: als Choristin jedenfalls sehr schätzbar, aber als Solistin ohne alle Bedeutung. Noch producirte sich in der Walpurgisnacht ein Fräul. *Warburg*, mit schöner Altstimme, aber ausdrucksloser, Mangel an musikalischer Auffassung kundgebender Singweise. Ausgezeichnete Mitwirkende waren zwei: Herr *Monari*, ein seit Kurzem sich hier aufhaltender Italiener, und Fräul. *Behrens*. Letztere, unbestritten in diesem Augenblicke die beste unserer auch öffentlich auftretenden Dilettantinnen, ist im Besitze ächt künstlerischer Fähigkeiten, einer ausgezeichnet schönen, reinen hohen Discantstimme und eines durch Correctheit der Schule wie der Auffassungsweise geadelten Vortrages. Aehnliches gilt von Herrn *Monari*, einem Bassisten, wie es deren nicht viele gibt. — Die Instrumentalvorträge dieses Concertes anlangend, so müssen

Digitized by Google

wir noch des Harfenisten Herrn *Schaller* und des Hornisten Herrn *Börs* erwähnen, welche die Solopartieen in der die zweite Abtheilung eröffnenden Ouverture zu Aschenbrödel von *Isouard*, in bekannter ausgezeichneter Weise, unter allgemeinem Beifalle ausführten. Beide Künstler sind sowohl überhaupt höchst wackere Musiker, als namentlich Virtuosen auf ihren Instrumenten. —

Das Concert des Kapellmeisters am hiesigen Stadttheater, Herrn *Krebs*, fand am 29. Januar in der zwar für grössere musikalische Zwecke bestimmten, aber wegen ihrer schlechten Akustik wenig dazu benutzten Tonhalle statt. Nur Massen vermögen in diesem vasten, klangarmen Locale zu wirken, und gerade auf's Massenhafte scheint Herr *Krebs*es abgesehen zu haben. Auch in diesem Concerte waren, ausser dem Theaterorchesterpersonal, noch eine bedeutende Anzahl Dilettanten, namentlich die Mitglieder der Singacademie, so wie eine Menge sonstiger Musiker mit beschäftigt. *Beethoven*'s neunte Symphonie, die von fast viertehalbhundert Sängern und Spielern ausgeführt wurde, bildete das Hauptstück des Ganzen. An Orchestersachen kamen noch vor: *Meyerbeer's* Ouverture zu „Struensee“ und *Lindpaintner's* kriegerische Jubelouverture. Letztere ist eine Composition, geeignet Taube hörend, Hörende taub zu machen, besonders vermittelst einer Ausführung bei welcher, wie hier, 4 Trommeln, 3 Bombardons oder Ophicleiden mit verhältnissmässiger Zuthat von sonstigem Blech- und Fellgerassel, in vollem Maasse das Ihrige thun. Fräulein *Behrens*, die schon oben erwähnte Dame, sang sehr schön und ausdrucksvoll ein Recitativ und Arie aus *Händel's* Oper: Roland (Armida, Mitleidlose), mit der neuen *Meyerbeer*'schen Instrumentirung. Weniger gefiel eine von der gegenwärtig hier gastirenden russischen Hofsängerin Mad. *Leonoff-Eisrich* vorgetragene Gesangscene aus der russischen Oper von *Glinka*: Shisn sa Zaria (das Leben für den Zar), ein im italienischen Stile geschriebenes effectloses Stück ohne Originalität. Madame *Cornet*, die unverwüstliche, sang eine Arie von *Verdi* mit dem bei dieser Sängerin gewohnten ausgezeichneten Vortrage. Die Stimme derselben scheint sich in der letzten Zeit übrigens wieder gehoben zu haben. *Rietz's* Schlachtgesang, von Männerstimmen kräftig vorgetragen, bildete den Schluss des ersten Theils. Die neunte Symphonie von *Beethoven* wurde im Allgemeinen wacker durchgeführt, doch nicht mit der Präcision, welche jedenfalls durch ein kleines, gehörig eingespieltes Orchester sicher erzielt werden kann. Denn wenn auch hier ein tüchtiges Corps — das Theaterorchester — eine feste Grundlage bildete, so zeigte sich doch die aus so verschiedenartigen Elementen zusammengesetzte Masse der übrigen Mitwirkenden der nothwendigen Einigkeit manchmal hinderlich, was sich namentlich im rapiden Tempo des Scherzo, besonders aber bei dem darin vorkommenden Rhythmuswechsel bemerklich machte, wo auch Takt und Tempo merklich schwankten. Die Soli wurden, mit Ausnahme der durch Madame *Cornet* vorgetragenen Sopranpartie, ziemlich schwach ausgeführt. Der Bassist des Stadttheaters, Herr *Lehr*, sang tonlos, was indessen wohl zum Theil mit auf Rechnung der ungünstigen Localität zu stellen sein möchte. Der Alt, Fräulein *Warburg*, zeigte sich unsicher, und der Tenor, Herr *Schäfer*, war ohne Stimme. Kapellmeister *Krebs* dirigirte wacker: battutirend, rhythmisirend, undulirend und graziöse Bewegungen machend, Alles etwas mehr, als gerade für einen Dirigenten zur Erreichung des Zweckes unumgänglich nothwendig ist; nichts desto weniger versteht er sein Personal tüchtig zu leiten und zusammenzuhalten, und das ist ja doch die Hauptsache.

Wie schon aus dem Obigen ersichtlich, scheinen unsere Dilettanten seit einiger Zeit immer mehr ihre früher bewiesene Sprödigkeit hinsichtlich der Mitwirkung in öffentlichen musikalischen Aufführungen zu überwinden. An und für sich wäre freilich dagegen nichts einzuwenden, wenn nur nicht dadurch der vage Dilettantismus, und zwar in seiner traurigsten Gestalt, allen möglichen Vorschub gewänne. Fast jeder Dilettant oder Halbkünstler, sobald seine Fähigkeiten nur eben ausreichen, ihm im Gesellschaftssalon die herkömmlichen conventionellen Höflichkeitsbezeugungen zu erringen, glaubt sich nun auch sofort zur öffentlichen Production hinreichend ausgestattet, und das Recht zu haben, Anderen ohne Gnade und Barmherzigkeit die Ueberzeugung seiner unwidersprechbaren Künstlerschaft aufdringen zu dürfen. Es ist viel über Künstlerstolz und dessen Widerwärtigkeit gesprochen worden: der Dilettanten Hochmuth pflegt aber noch grösser zu sein, und um so widerlicher in seiner äusseren Erscheinung, als hier in der Regel nur leere Prätension ist, was dort aus dem Bewusstsein wirklichen Könnens und Schaffens entspringt.

Die Oper anlangend, so ist *Verdi's* Hernani am 20. Januar zum ersten Male mit reichlichem Beifall über die Bühne gegangen. Freilich galt dieser ebensogut der ausgezeichnet wackeren Darstellung, als der Oper selbst, die zwar theilweise brillant und effectvoll genug ist, aber der Originalität ermangelt. Nabucodonosor und Hernani, beide sind, was Factur und Behandlungsweise anlangt, eins und dasselbe. Auch ist Lärmen und Blechspectakel mehr als zuviel darin. Nur einige Nummern erheben sich über das Gewöhnliche und geben den Beweis, dass *Verdi* sich als Componist bedeutend höher zu stellen im Stande wäre. Dahin gehört das Duett zwischen Hernani und Elvire im zweiten Akte, und ganz insbesondere das schöne wirkungsvolle Terzett des letzten. Auch der Chor der Verschwornen im dritten Akte: Haltet euch fest, ihr Männer umschlungen, ist eine werthvolle Piece. Die Inhaber der Hauptpartieen: Mad. *Fehringer*, — Elvira —, Herr *Brassin*, — König Carl, — Herr *Kaps*, — Hernani — und Herr *Lehr* — Don Ruiz, — wurden mehrfach und zum Schlusse wiederholt gerufen.

Noch ist des Benefizes der Demoiselle *Jacques* zu erwähnen, zu welchem *Balfe's* Gitana zum neunten Male bei gedrängt vollem Hause gegeben wurde. Demoiselle *Jacques* ist eine erst in der Entwickelung begriffene, aber talentvolle Sängerin, die bei fortgesetztem Studium dereinst schöne Resultate erzielen dürfte. Sie sang im dritten Akte eine Einlage, ein Lied von *Meyerbeer*, und Madame *Cornet*, anstatt die Arie aus Hernani, welche sie bei den ersten Vorstellungen der Gitana einzulegen pflegte, eine andere von *Pacini*, aus dessen Niobe, und zwar mit vielem Beifalle. Vor dem

Digitized by Google

der Oper vorangehenden Lustspiele wurde noch eine von *Aloys Schmitt* componirte, bis jetzt unedirte Fantasie für's Orchester: „Improvisation" betitelt, unter eigener Leitung des Componisten aufgeführt und fand reichliche Anerkennung. Die sonst im Laufe dieses Monats in der Oper vorgekommenen Reprisen lieferten nichts besonders Bemerkenswerthes.

Edinburg. Der Violoncellist *Drechsler* hat am 11. Januar ein Concert für „the Destitute Highlanders" gegeben, welches sehr zahlreich besucht war. Der junge Künstler trug zwei Solo's mit dem rauschendsten Beifall, vor. Fräulein *C. Hamilton* spielte bei dieser Gelegenheit *Mendelssohn's* Pianoforte-Concert in G moll, und *Hummel's* Trio in E dur mit brillantem Effect. Der dasige Männergesangverein, unter Leitung des Herrn *Drechsler*, sang verschiedene deutsche vierstimmige Lieder, die hinsichtlich ihres Vortrags und ihrer Präcision allgemeine Anerkennung fanden. Die Einnahme belief sich über 400 Thaler.

Recensionen.

Kessler, J. C., 6 Lieder für eine Singst. mit Pfte. Op. 22. Pr. 20 Ngr. = 1 Fl. C. M.

— — 6 geistliche Lieder für eine Singst. mit Pfte. Op. 33. Pr. 20 Ngr. = 1 Fl. C. M.

— — „Ständchen", Gedicht von *J. Treutler*, für eine Singstimme mit Pfte. Op. 34. Pr. 10 Ngr. = 30 Kr. C. M.

— — Trois pensées fugitives pour le Piano, Oeuv. 38. Pr. 15 Ngr. = 45 Kr. C. M.

— — Romance et Etude de Concert p. le Piano, Oeuv. 39. Pr. 20 Ngr. = 1 Fl. C. M.

— — „Ständchen" (Nr. 2) für eine Singst. mit Pfte. Op. 41. Pr. 40 Kr. C. M.

— — Valses pour le Piano, Nr. 1—4. Pr. 5 Ngr. = 15 Kr. C. M. Nr. 5.—7 5 Ngr. = 15 Kr. C. M.

— — Mazure et Valse pour le Piano. Pr. 5 Ngr. = 15 Kr. C. M.

Sämmtlich bei J. W. Pohlig in Leitmeritz.

An Gelegenheit, uns ein Urtheil über Herrn *K.* zu bilden, fehlte es nicht, wie aus der Ueberschrift zu ersehen, und wir sind dem Componisten mit vielem Interesse gefolgt. — Unser Bericht mag mit den geistlichen Liedern Op. 33 beginnen. Sie sind mit hingebender religiöser Begeisterung geschrieben, und, in geeigneter Stimmung gesungen, werden sie andächtigen Gemüthern Erhebung und Trost gewähren. Der Componist hat also hier sein vorgestecktes Ziel vollkommen erreicht, und wir mussten deshalb dieses Opus zuerst berühren. Der Werth dieser Lieder wird übrigens noch dadurch gesteigert, dass es verhältnissmässig nur wenig geistliche Lieder — mit Chorälen nicht zu verwechseln — gibt. — Die nächste Berücksichtigung verdient Op. 22 und 41. Ersteres enthält in den Liedern Nr. 1 und 2 zwei warm empfundene, gemüthreiche Musikstücke, in edler Einfachheit gesungen. Op. 41 ist lieblicher, zarter Gesang eines glücklichen Liebenden, — bitten und flehen muss natürlich jeder Geliebte erst, ehe sich ihm Augensterne etc. zu unbürgerlicher Tages- oder vielmehr Nachtzeit zeigen; dies ist kein Unglück, und wird ja in der Regel erhört, ob auch die Schöne ein Paar Stunden gesunden Vormitternachtsschlafes einbüsst. Wie im Leben jedes, so erfordert auch dies Ständchen delicate Sänger und Spieler, wenn es gefallen soll. Die übrigen Lieder in Op. 22, so wie Op. 34 bieten auch Anziehendes genug, und es ist Gewöhnlichkeit weder hier, noch in irgend einem der hier anzuzeigenden *Kessler*'schen Stücke zu finden; nur reicht dies nicht hin, um allgemeine Theilnahme zu erwecken. Mit der Romance et Etude, beides geschmackvolle Piecen, kann sich ein eleganter Spieler in kleineren Zirkeln vielen Dank erwerben, namentlich mit der Etude, welche nebenbei als Studie dem Tonleiterspiel sehr nützlich. — Die sieben Walzer nebst der Mazure et Valse sind Kleinigkeiten und können wir darüber nicht viel sagen. Die Valses wären besser „Scenen in Walzerform" betitelt; es sind kleine Bilderchen, von denen uns einige, wie auch die Mazure et Valse, recht wohl gefielen. —

Herr *K.* lebt in Lemberg als Lehrer, und ist der musikal. Welt bereits von guter Seite bekannt, — wir erinnern an seine Etuden. — Herr Pohlig beginnt mit obigen Werken seine erste Thätigkeit als Verleger. Möge er noch vielen Talenten den Weg zur Oeffentlichkeit erleichtern!

Barth, Gust., „Waldklänge", ein Liederkranz von N. Vogl, für Tenor oder Sopran mit Pfte. Op. 15, Nr. 16. Pr. 30 Kr. Wien, Witzendorf.

— — Sammlung von Chören und Quartetten für Männerstimmen. Op. 17. Nr. 1: „Soldatenlied" von Kopisch; Nr. 2: „Trarah!" von W. E. Adam. Pr. 1 Fl. 30 Kr. Wien, Glöggl.

— — Drei Gedichte von Rupertus, für eine Singst. mit Pfte. Op. 18. Pr. 45 Kr. Wien, Haslinger.

— — Liederbuch des Wiener Männergesang-Vereins. Chöre und Quartetten. 5tes Heft: „Hochländers Abschied" von R. Burns. Pr. 1 Fl. Wien, Glöggl.

In der Musik zu den Waldklängen und den 3 Gedichten von Rupertus ist die Aufmerksamkeit zu loben, die der Componist den Texten widmet, und der Eindruck, den diese Lieder machen, zeichnet sie vor vielen anderen vortheilhaft aus. Sie sind ohne grosses Aufgebot von Mitteln geschrieben, leicht ausführbar, und werden daher Freunde finden. Warum der Componist Nr. 3 in Op. 18 gerade in diese Sammlung aufnahm, begreifen wir nicht; es ist ein im Bassschlüssel gesetzter Bassgesang, während Nr. 1 und 2 für Sopran oder Tenor berechnet, und alle 3 Nummern — einer Dame zugeeignet sind. Der Titel lässt auch nur Gesänge für eine Stimmgattung erwarten. —

Nr. 1, Op. 17, ist ein nettes, leichtes Quartettchen in Liedform; Nr. 2 und das 5te Heft des Liederbuchs sind durchcomponirte Gesänge und schwerer.

Digitized by Google

Sie sind es werth, alle Liedertafeln darauf aufmerksam zu machen. —

Marschner, Dr. *H.*, Lieder für Tenor oder Sopran mit Pfte. von E. Geibel: „Beim Scheiden"; „Antwort"; „Gute Nacht mein Herz"; „O! sieh mich nicht so lächelnd an"; „O! stille dies Verlangen"; Heimkehr". Op. 133. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr. Dresden, Paul.

M. ist in den Annalen der Tonkunst als einer der reichbegabtesten, gebildetsten und tiefsinnigsten Componisten aufgezeichnet. Doch selbst die genialsten Männer besitzen nicht immer die Macht, sich ihren Genius zu allen Zeiten gleichmässig unterthan zu machen. So sind augenscheinlich die Stunden, in welchen *M.* seinen Templer, Vampyr, Heiling, viele herrliche Kammermusik, Lieder u. A. m. schuf, im Glücke von denen verschieden, wo z. B. sein „Schloss am Aetna", „Bäbu" u. obiges Liederheft entstanden. Das Gepräge meisterlicher Hand trägt es natürlich; wäre es auch von *M.* anders zu erwarten? Aber es ist ein mehr äusseres Wesen, was den Componisten der oben zuerst citirten Schöpfungen ahnen lässt in diesen Liedern; es ist nicht der *Marschner*, in den wir uns so oft mit vollem Gemüthe, Herz und Geist versenken konnten. Trotz dem empfehlen wir dies Werk Musikern und Dilettanten, denn wie Viele sind vielleicht völlig begnügt damit, wenn sie mit leichter, anspruchsloser Natürlichkeit gesungene Lieder wie Nr. 1 und 2, oder durch eigenthümliche Auffassung interessante wie Nr. 4 und 6 erhalten. Wir fordern von *M.* allerdings mehr; aber mit Dank und Achtung ist auch diese Gabe hinzunehmen, von einem Manne, der so viel Grosses und Schönes schon geleistet. —

Franz, *R.*, 6 Gesänge für eine Singst. mit Pfte. Op. 6. Pr. 3/4 Thlr. Leipzig, Whistling.
— — 6 — — Op. 7. Pr. 3/4 Thlr. Ebendaselbst.

Der Componist beurkundet offenbar viel Schaffungsvermögen, und nach diesen Gesängen (einige davon sind mehr Lieder) zu urtheilen, grosses Talent, empfundene Poesieen in Tönen wiederklingen zu lassen. Schon die Wahl der Gedichte zeigt, dass Herr *F.* mehr will, als schlechthin Lieder singbar machen. Auf dem Accompagnement ruht ein gutes Theil der musikal. Wiedergabe in diesen Gesängen, und war dies auch hier meist am rechten Orte, so dürfte doch unser Rath: Herr *F.* möge grösserer Einfachheit nachstreben, um noch mehr zu wirken, nur als ein gutgemeinter gelten. Beide Hefte sind es werth, sich in den Händen Aller, die sich für schöne Lieder interessiren, zu befinden; aber nur Geübte werden sie genügend executiren. —

Männerlieder, alte und neue, für Freunde des mehrstimmigen Männergesanges, herausgegeben von *W. Greef.* Heft 1, (1846) 34 Lieder enth. Heft 2, (1847) 22 Lieder enth., broch. Pr. 3 Ngr. Essen, Bädeker.

Für kleinere Gesangsvereine sehr empfehlungswerth. Der äusserst billige Preis für das hier Gebotene ist kaum zu erklären. *— ck. —*

Feuilleton.

Musikdirector *Grödener* in Kiel hat von dem König von Dänemark für Ueberreichung seines Oratoriums „Johannes der Täufer" einen werthvollen Brillantring erhalten.

Musikdirektor *Gassner* in Karlsruhe hat den grossherzoglich luxemburgischen Orden von der Eichenkrone erhalten.

Dr. *Friedrich Bellermann*, Professor am berlinischen Gymnasium des grauen Klosters, empfing für sein neuestes Werk über die Tonleitern und Musiknoten der Griechen von dem Könige von Preussen die goldene Medaille für Wissenschaft.

An die Stelle des bisherigen Hofmusikintendanten zu München, Freiherrn von *Poissl*, welcher Oberstkämmerer geworden ist, ist der bisherige zweite Ceremonienmeister Graf *Pocci* gekommen.

In Paris starb Baron *de la Ferté*, unter der Restauration längere Zeit Intendant der Menus-plaisiris (etwa Hoftheater- und Musikintendant).

H. Truhn's Gott und die Bajadere, Ballade mit Chören, ist in Dresden sehr beifällig aufgenommen worden.—Dagegen scheint *Robert Schumann's* Paradies und die Peri, was unter seiner eigenen Leitung in Berlin am 17. v. Mts. zum ersten Male von der Singakademie aufgeführt wurde, nur getheilten Beifall gefunden zu haben. Die Solostimmen waren freilich sehr mittelmässig besetzt.

In Frankfort ist die Operette: „der Schauspieldirektor" von *L. Schneider*, mit Musik von *Mozart* mit gutem Erfolge gegeben worden. Bekanntlich sind die darin vorkommenden Hauptpersonen *Mozart*, *Schikaneder* und zwei damals sehr gefeierte Sängerinnen.

In Aachen ist eine neue Oper von dem dortigen Musikdirektor *Eschborn*, unter dem Titel: „Der Bastard oder das Stiergefecht" mit entschiedenem Beifall auf die Bühne gebracht worden. Es ist doch kurios! Seit mehreren Jahren erscheinen eine Menge deutscher Opern, finden auch zum grossen Theile da, wo sie so glücklich sind aufgeführt zu werden, Beifall — und über ein Kleines sind sie wieder spurlos verschwunden!

In Prag erscheint seit dem ersten Januar d. J. eine neue musikalische Zeitschrift unter dem Titel: „Oestreichisches Theater- und Musik-Album zur Förderung dramatischer und musikalischer Interessen. Herausgegeben und redigirt von *J. A. Beutel*, Professor am Conservatorium der Musik zu Prag." Das Programm nimmt den Mund ziemlich voll; wir wünschen, dass Alles, was dort versprochen wird, auch gehalten werden könne.

Das dritte „lyrische", d. h. Opern-Theater in Paris, das einer Actiengesellschaft mit einem Fonds von zwei Millionen Franken gehört, hat nun den definitiven Nammen: „Nationaloper" erhalten. Gérant ist Herr *Mirecourt*, dem *Ad. Adam* in artistischer und musikalischer Hinsicht zur Seite steht.

Am 8. Februar d. J. starb in Hamburg der Musikalienhändler *Johann August Böhme*. Am 5. November 1766 zu Eisdorf geboren, begann er seine Laufbahn bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, wo er zehn Jahre blieb. Im Januar 1795 eröffnete er ein eigenes Geschäft zu Hamburg, das er vierundvierzig Jahr fortführte: im Jahre 1839 übergab er es seinem Sohne und setzte sich zur Ruhe.

Am 26. Februar in München neu: „Der Fehlschuss" Alpenscene mit Gesang in einem Aufzuge, Dichtung und Musik vom Herzoge Max von Baiern. Hat natürlich gefallen. — Am 28. Februar in Berlin: „Eben recht", Singspiel von *Karl Blum*, Musik von *August Schäffer*. Wollte nicht besonders ansprechen. — Am

Digitized by Google

4. März in München: „Dies Haus ist zu verkaufen“, komisches Singspiel von *Pentenrieder*. Gefiel ungemein, fast jede Nummer wurde lebhaft applaudirt und der Tonsetzer zuletzt gerufen. — *Meyerbeer* wird eine Oper für das Theater an der Wien schreiben, wozu *Bauernfeld* das Buch liefern soll.

Am 27. Februar feierte *August Ludwig Wollrabe*, Mitglied des Orchesters vom Hamburger Stadttheater, sein fünfzigjähriges Jubelfest: er ist seit 1797 ununterbrochen bei dieser Anstalt gewesen.

Der König von Preussen hat dem Pianoforte spielenden Knaben *Papendyk* zu seiner musikal. Ausbildung eine Pension von 450 Thlr. bewilligt. Sein Vater, der beim berliner Kammergericht angestellt ist, hat einen halbjährigen Urlaub erhalten, um mit seinem Sohne die Kunstreisen fortsetzen zu können.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Benedict, J., Bitte. Weil' auf mir du dunkles Auge. Für 1 Singstimme mit Pianoforte. 5 Ngr.
— — Piratenlied. Siegend durchschneid' ich die wilde Fluth. Für 1 Singstimme mit Pianoforte. 10 Ngr.
— — Ziel der Sehnsucht. Wenn ich durch die Fluren schweife. Für 1 Singstimme mit Pianoforte, englisch und deutsch. 10 Ngr.
Haydn, J., Messe in C. Nr. 2. im Klavierauszug. 2 Thlr. 15 Ngr.
— — Dieselbe. Die Singstimmen. 1 Thlr. 20 Ngr.
Hesse, A., Nocturne pour le Piano. Op. 80. 10 Ngr.
Josephson, J. A., Romanzen und Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte, dänisch und deutsch. Op. 6. 20 Ngr.
Lortzing, A., Undine. Oper für das Pianoforte zu 2 Händen ohne Worte. 3 Thlr.
— — Potpourri nach Themen der Oper: Der Waffenschmied. Für das Pianoforte zu 4 Händen. 1 Thlr.
Lumbye's Tänze für das Pianoforte zu 2 Händen:
Nr. 25. Tivoli-Fest-Klänge-Walzer. 12½ Ngr.
„ 26. Ornithobolain-Galopp. 10 Ngr.
„ 27. Isabella-Walzer. 12½ Ngr.
„ 28. Beduinen-Galopp. 10 Ngr.
— — Dieselben zu 4 Händen. Nr. 25. 17½ Ngr. Nr. 26. 10 Ngr. Nr. 27. 17½ Ngr. Nr. 28. 15 Ngr.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Lieder und Gesänge für 1 Singstimme. Op. 57. 4r Heft einzeln. Nr. 19 — 24. à 5 — 7½ Ngr.
Spohr, L., 6s Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell. Op. 129. 2 Thlr. 20 Ngr.
Wichmann, H., Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Op. 12. 1 Thlr. 25 Ngr.
Mayer, Charles (de St. Petersbourg), Grand Concerto symphonique pour Piano avec Orchestre. 7½ Thlr.
— — Dasselbe pour Piano seul. 2 Thl.
Bott, J. J. (Erster Stipendiat der Mozartstiftung in Frankfurt), Concertino für Violine mit Orchester (seinem Lehrer *Louis Spohr* gewidmet). 4½ Thlr.
— — Dasselbe mit Pianoforte. 1½ Thlr.
Schuberth, Charles (de Petersbourg), Tarantelle pour Violoncelle avec Orchestre 2½ Thlr. avec Piano 1½ Thlr.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

In meinem Verlage erschien mit Eigenthumsrecht:

Künstler-Grüsse,

Walzer

von

Friedr. Laade.

Für Pianoforte 15 Sgr.
Für Orchester 2 Thlr 15 Sgr.

Berlin, im Februar 1847. **Carl Paez.**

So eben ist in unserem Verlag erschienen und durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen:

Im Verlage von Joh. Hoffmann in Prag erschienen:

Tanzmusikalien für den Carneval 1847.

a. Prager Polka für Pianoforte:

Veletzan, G., Daguerreotype-Polka. 15 Kr.
Prochazka, J., Les amants. Polka. 15 Kr.
— — Delila-Polka. 15 Kr.
— — Indiana-Polka. 15 Kr.
Morawek, F., Freundschaftsklänge. Polka. 15 Kr.
Schubert, F. J., Sommernachtstraum-Polka. 20 Kr.
Stefany, Jos., Warschauer Polka. 15 Kr.
Stiastny, Ludw., Polka nobie. 15 Kr.
Swoboda, F. W., Tändelei-Polka. 15 Kr.
— — Eisele und Beisele-Polka. 15 Kr.
Tschapp, J., Nachtschwärmer-Polka. 15 Kr.

b. Prager Galoppe für Pianoforte:

Jellinek, Ig., Der Explodirende. Galopp. 15 Kr.
Michel, Fr., Acten-Galopp. 15 Kr.
— — Le Contrebandier. Galopp. 15 Kr.
Prochazka, J., Les bonvivants. Galopp. 15 Kr.
Swoboda, F. W., Gewitter-Galop. 15 Kr.

c. Mazur für Pianoforte:

Schubert, Fr., Mazur. 15 Kr.
Stefany, J., Krakauer Mazur. 15 Kr.
Szopowicz, Trauer-Mazur. 15 Kr.

d. Quadrillen:

Schubert, F., Concordia-Quadrille. 30 Kr.
Swoboda, F. W., Concordia-Quadrille. 30 Kr.
Theumert, Ed., Paulinen-Quadrillen. 30 Kr.

NB. Vorstehende Tänze sind in der heurigen Carnevalszeit öffentlich in Prag gespielt worden, und sind so beliebt worden, dass ich mich jeder ferneren Anpreisung enthalte.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten März. Nr. 12. 1847.

Inhalt: Die Verschwörung der Instrumente. Alfred Jaëll. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Berlin. Aus Kopenhagen. Aus Rouen. Musik in Schottland. — *Miscellen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Die Verschwörung der Instrumente.
Ein humoristischer Vortrag
von
Carl Gollmick. *)

Es war eine schauerliche Januars-Nacht, als die Geisterstunde vom St. Jakobs-Thurm herab dröhnte auf die finsteren Strassen der Residenz. Wer ein heiteres Gewissen hatte, überhörte dieses Memento mori entweder bei Whist und Sechs und Sechzig, oder schwang eine schlanke Taille im wirbelnden Kreis, oder lag in glücklicher Bewusstlosigkeit, warm und behaglich daheim hinter geschlossenen Gardinen. Dem Glücklichen schlägt keine Stunde, dem Schlummernden auch nicht, aber wo seine Zwillingsbrüder, Kummer und Ehrgeiz, den Schlaf verscheuchen, da wird jeder Glockenschlag zur warnenden Stimme.

In dieser Nacht wandelte in grauen Mantel gehüllt ein Einsamer durch die Strassen — und tiefe Seufzer entquollen seiner athletischen Brust. Dicht an die Häuser gedrängt schritt er, ein Riesenschatten, einem abgelegenen Stadtviertel zu, und noch in weiter Ferne hörte man das Brummen seines Missmuths, mit dem er jedem seiner Schritte begleitete. Endlich stand er vor einem kleinen Häuschen still und klopfte, ohne sich zu strecken, an das Fenster des ersten Stockwerkes. „Bruder, Bruder“, stöhnte er, „wach' auf, rüste dich zum Kampfe und steig' herab.“ Da öffnete sich das Fenster und eine dröhnende Stimme, noch furchtbarer anzuhören, antwortete schrecklich flüsternd: „Bist du es, Bruder Contrabass?..“ „Ich bin es, mein Serpent“ entgegnete der Gefragte, „aber spute dich und komm!“....„Das geht nicht so schnell als Du denkst“, sprach der Serpent, „denn ich muss erst Frau und Schwester wecken.“.... „So wecke sie“, brummte der Andere, „und bedeute ihnen, sie möchten ihre Mundstücke nicht vergessen.“.... „Die vergessen Damen von Bildung nie“, sprach der Serpent, und schloss das Fenster. Da kauerte unwirsch und des Gehens ungewohnt der Contrabass sich in einen Winkel des Häuschens, und brummte aus langer Weile die Arie des Mephisto: „Stille noch dies Wuthverlangen!“ Doch bald klirrte der Riegel und majestätisch schritt das edle Geschwister-Trio, Serpent, Posaune und Ophikleyde, ebenfalls bis an die Becher vermummt, hinab auf die Gasse. „Wo sind Ihre Söhne, Madame?“ fragte der Contrabass die Posaune so galant als möglich. „Tenor- und Altposaune, erwiderte diese, sind bereits bei den anderen.“..Und so schritten die vier Giganten schwerfällig durch die Schatten der Nacht, bis sie an das Theatergebäude kamen, wo ihnen Frau Bratsche ein Hinterpförtchen öffnete. Mit der süssesten Miene begrüsste sie die Eintretenden, die aber geringschätzend an ihr vorübergingen und in den Orchester-Saal traten, wo bereits alle übrigen Instrumente versammelt waren.

Welch ein Anblick! Fantastisch seltsam gruppirt standen, lagen und kauerten die Instrumente hier herum, aber nicht in dem Stande wie sie das Licht der Welt erblickt, sondern staatsklug in die Gewänder der Theater-Garderobe gehüllt. Von ihren Collegen abgesondert standen hier als Tempelritter die Geigen und Cello's in eifriges Gespräch vertieft. Dort schmiegten sich mit emsigem Geplauder die Primadonnen und Soubretten des Orchesters an einander: die Flöte schmachtete als Amina, als Constanze schwärmte die Oboe, die Clarinette war als Semiramis zu schauen, und das Piccolo verstieg sich als Königin der Nacht. Der Fagott aber, der Neffe des Contrabasses, stand mit ironischem Lächeln abseits in der bunten Jacke des Figaro, und auf einem Fussschemel sass grämlich die Bratsche als Margarethe in der weissen Dame. Kaum eingetreten, gesellten sich jetzt Ophicleyde, Posaune und Serpent mit grossem Geräusch zu dem jungen Adel der Janitscharen-Musik, und auch Hörner, Trompeten, Pauken, Wirbeltrommel und das Tamtam vereinigten sich mit ihnen. Diese eigene verwegene Kaste nahm einen grossen Raum ein, und neidisch blickten alle übrigen Instrumente auf diese protegirten Emporkömmlinge. Einige von diesen prangten als orientalische Prinzen, andere als französische Artillerie-Offiziere, und wieder andere als italienische Banditen. Das Clavier, mit bunten Teppichen, Wappenröcken und Ordensbändern behangen, stand in der Mitte mit aristokratischer Vornehmheit, und ihm vis à vis, von unaussprechlicher Eifersucht gepeinigt, schmiegten sich Harfe und Guitarre an einander, beide in Trauerkleider gehüllt..... In einer fernen Ecke aber lagen in buntem Gemisch, bestaubt, zerbrochen und in groteske Lumpen gehüllt, die längst verschollenen und deshalb tief betrübten Instrumente einer fast mythologischen Vorzeit: die

*) Am 5. März von Herrn Schauspieler *Breuer* im Frankfurter Museum vorgetragen.

Digitized by Google

Leier, Mandoline, Cither, Laute, Viole d'Amour, der Bariton, das Bombardon und Bugle-Horn, die Zinke oder Diskant-Posaune, die Viola Gamba, das antike Sistrum, die Cymbel, der heitere Dudelsack und sogar die melancholische Maultrommel. Noch weiter zurück, in einer Art von Rumpelkammer, befand sich das ganze Heer verunglückter oder doch wenig beachteter kostspieliger Neuerungen und Construktionen, wie z. B. Harmonika, Panmelodion, Aelodicon, Anemochord, Accordion, Streichzither, und alle die Erfindungen, die immer pomphaft erscheinen und spurlos bald wieder verschwinden.

So war die ehrenwerthe Versammlung beschaffen, die sich hier gelagert hatte, um sich gegen Unterdrückung und Tyrannei zu verschwören.

Kaum in den Saal gelangt, liess der Contrabass seinen Mantel fallen, trat in der Robe des Sarastro in ihre Mitte, räusperte sich auf der A-Saite, und begann dann also zu brummen: „Verehrte Verschwörung, geliebte Brüder und Schwestern! Ihr alle kennt den Zweck dieser Versammlung, die vielleicht einzig dasteht in den Annalen der Eselsfelle, des Schachtelholzes, der Blech- und Schilfröhren, und Apollo wird uns Muth und Stärke verleihen, wieder auseinander zu gehen, ohne vorher tüchtig getafelt zu haben. Ein Wunder ist geschehen, denn der prickelnde Schmerz, der schon ein halbes Jahrhundert unsere geheimsten Tiefen erschüttert, hat plötzlich unseren Körpern Bewusstsein, Sprache und Bewegung gegeben. Es beweist aber diese Metamorphose, dass wir zu etwas Besserem geboren sind, als ewig nur auf uns herumstreichen, blasen und schlagen zu lassen, als ob wir keine Ehre im Leibe hätten, oder als ob wir gar zu der Klasse der vernünftigen Seelen gehörten, denen es schmeichelt, sich von den Grossen der Erde misshandeln zu lassen."

Da diese Worte eine starke Bewegung in der Versammlung hervorbrachten, so dröhnte der Serpent ein „Silentium!" dazwischen, und der weise Redner — nachdem er seinen langen Hals mit vieler Hoheit im Kreise gedreht — fuhr folgendermaassen fort: „Oder wäre einer unter Euch so feige, ferner zu ertragen, wie unsere Peiniger, diese übermüthigen Virtuosen, mit Lorbeeren und Orden geschmückt, in Palästen prahlen, während wir verachtet im Orchester-Staube liegen? Oder wenn sie sich sogar unsere ehrlichen Namen aneignen, und sich ohne unsere Erlaubniss ganz ungenirt Contrabassisten, Violinisten und Flötisten nennen?"

„Sie verachten uns und nennen sich doch nach uns?" klagte die Bratsche. „Ha!" tönte das Horn dazwischen —„und was wären sie alle ohne uns? was würde der Gesang und das Spiel dieser Barbaren sein, wenn wir unsere vibrirenden Leiber nicht dazu hergäben?" „Das Horn hat Recht", schrieen darauf Alle, „das fordert Rache!" und der Contrabass fuhr fort mit versteckter Freude diese glimmende Esse zu schüren, und sprach nun mit leidenschaftlicher Emphase: „Und endlich, — dulden wir es ferner, dass diese Virtuosen durch die Folterbänke ihrer neuen Erfindungen unsere Leiber so verstümmeln, dass wir deshalb oft nur heisere, krankhafte, farb- und charakterlose Töne von uns geben? Sie durchbohren uns mit unzähligen Löchern oder bepanzern uns mit Klappen und Ventilen. Sie schrauben, verlängern und verkürzen uns ad libitum, und machen verwegene Einschnitte in unsere Körper. Ja, sie versuchen die gefährlichsten Experimente an uns, und ist das geschehen, dann erst muthen sie uns durch unnatürliche Compositionen noch weit mehr zu, als wir, trotz dieses Reichthums an Mitteln, vertragen können. Dich, meine würdige Violine, will man zum Flageolet und zur Harfe machen, dich Hautbois zur Menschenstimme, Euch Hörner und Trompeten muthet man Clarinett-Passagen zu. Du Pauke, sonst nur die Begleiterin von Königen und Feldherren, Du Nachbarin des Donners, musst nun zu jeder schwindsüchtigen Romanze wirbeln, Du herrliches Schlangenrohr, Du Zeitgenosse Luthers, mein Serpent, sonst nur dem Heiligthume der Tempel geweiht, musst jetzt deine hehre Stimme zu jedem Fastnachtspiel hergeben, Dein grossartiges „Bum, bum!" herrliche grosse Trommel, aus dem Orient stammend, muss bei jeder Tenor-Arie ertönen, und mir selbst, mir ehrlichen deutschen Haut, zwängt man eitel Triller und Passagen ab, ganz die einfache Schule vergessend meines deutschen Meisters *Wenzel Hause* — und — und....aber wer zählt alle die Misshandlungen, die uns nervenschwache Genialität, eitle Reformationssucht oder Unsterblichkeits-Wahnsinn zuziehen? — Die Franzosen sagen freilich, das seien complicirte, zum Fortschritt nöthige Construktionen, und wollen uns weissmachen, dass wir dadurch nur zu neuen Ehren gelangen. Aber wir wissen nur zu gut, wie es in unseren Eingeweiden aussieht, wissen, dass unsere Originalitäten dahin, und ach — dass wir an Leib und Seele erkrankt sind. Und solche Unbill sollen wir nicht rächen?"

Da erhob sich plötzlich ein solcher Tumult unter allen Anwesenden, dass es des Geschrills, Gedröhns, Gebrummes und Quinkelirens kein Ende nehmen wollte, und die Trompete sich erheben musste, um zur Ruhe zu schmettern. Nur die Flöte konnte ihr gefühlvolles Herz nicht länger zurückhalten, denn sie stürzte hervor und flog schluchzend dem Redner an den Hals. Aber der Contrabass schüttelte sie ab von sich und sprach verächtlich: „Bleiben Sie mir vom Leibe, Mademoiselle, denn ich verschmähe Ihre Liebkosungen!" Bestürzt wich die Flöte zurück und sah ihn fragend an. „Man kann nicht zweien Herren zugleich dienen", fuhr der Contrabass ironisch fort, „denn wir alle kennen Ihr intimes Verhältniss zu den Pauken noch von Anno 91 her, bei einer gewissen Feuer- und Wasserprobe! Sie verstehen mich wohl schon, he?!"....Da wankte beschämt die Flöte an ihren Platz und zitterte an allen Klappen.

Jetzt aber erhob sich die Guitarre und klimperte mit grosser Betrübniss Folgendes: „Nehmen Sie es nicht übel, dass ich mein geringfügiges Organ erhebe, allein ich spreche als geheime Ambassadrice dieser armen Emigranten, zu denen ich selbst mich ja bekennen muss, seitdem das Clavier, mein grösster Feind, mich gestürzt hat. Die königliche Harfe theilt zwar gleiches Loos mit mir, allein sie ist doch minder zu beklagen, da ihr dann und wann noch ein Eckchen im Orchester angewiesen wird. Ich Unglückseelige aber gehöre Niemandem mehr

Digitized by Google

an, und die englische Erfindung der Pianoforte-Guitarre hat mich ganz und gar lächerlich gemacht....ich....“ aber weiter konnte die Arme nicht reden, und schmiegte schluchzend eine ihrer Wangen an die Brust der Harfe.

„Armseelig tonloses Geschlecht! Dir geschah was dir gebührt“, sprach höhnisch darauf das Clavier. Da aber riss dem Contrabass die Geduldsaite, und er donnerte dem Claviere zu: „Schweig! und bedenke, dass wir dich hier nur dulden! Oder hast du vergessen, dass du uns Allen ein Dorn im Auge bist? Du in alle Fächer zudringlicher Schmarotzer! du, der du uns bei jeder Gelegenheit verkleinerst und überflüssig machst....du verzogenes Schoosskind der Sänger und Componisten, du — du Lisztiger du!“ Und das Clavier entgegnete hochmüthig: „Ich verachte Euch, denn all Eure Vorzüge sind in mir vereinigt, ohne dass ich Eure Laster besitze. Euch Ihr Streichhölzer, Euch Harfen und Zithern biete ich Trotz, denn wer von Euch hätte mehr gute Saiten als ich? Du sogenannte Harmonie bist eine Windmacherin, und Ihr Schlag-Instrumente, Trommeln und Pauken, könnt Ihr Euch rühmen, dass in den letzten 30 Jahren auf Euch mehr herumgetrommelt und gepaukt wird, als auf mir?!“ Da aber schmetterten, pfiffen und wirbelten alle übrigen Instrumente gellend durch einander: „Hinaus mit dem Bastard, dem Verräther und Apostaten, hinaus zu Thal, Berg und da, wo er hingehört — wir können ihn nicht mehr dulden“—und alle stürzten sich mit Berserker-Wuth auf das Clavier, und trieben es hinaus aus ihrer Versammlung.

Als sich endlich die Empörung in der Empörung gelegt, nahm der erhitzte Contrabass seine vorige Stellung wieder ein, und sprach zu der Emigranten-Gesandtschaft: „Meine verehrtesten Empörer! Sie Alle sollen Ihre Privilegien wieder erhalten. Hätten wir nur erst die unseren. Vor der Hand trösten Sie sich mit Ihrem alten Adel, und mit dem Bewusstsein, dass wir Alle mehr oder weniger Ihre Enkel sind. Was Sie betrifft, trostlose Guitarre, so erfahren Sie denn, dass Sie von väterlicher Seite von einem morgenländischen Instrument abstammen, welches die Neugriechen Sewuri nennen. Von der mütterlichen Seite leitet Sie Professor *Pfeiffer* sogar von der dreisaitigen Lyra ab. Ihre Vorfahren wohnten in Niebuhr, und es ist leicht möglich, dass Apollo in eigener Person eine Ihrer werthen Grossmütter umschlungen hielt.“ Da fiel die Guitarre dankbar gerührt zur Erde und rief aus: „Jetzt verlange ich nichts mehr, und es ist mir nun auch ganz egal, ob ferner eine unglückliche Blondine auf mir herumklimpert oder nicht.“ Und die anderen Instrumente näherten sich ihr theilnehmend und gratulirten ihr. „Und so“, fuhr Sarastro-Contrabass fort, „sind Sie Alle antediluvianischen Ursprungs, und gleicher Ehre theilhaftig, z. B. was die alte Leier betrifft, so ist die uns nicht verloren, denn wir finden dieselbe in gar vielen unserer neuen Original-Compositionen wieder. Ihrer, meine theuere Mandoline, gedachte noch Mozart, indem er sie in dem Ständchen des Don Juan vorschrieb. Sie, mittelalterliche Laute, hat noch Sebastian Bach in seiner Passion geliebt, und deshalb mögen noch viele unserer modernen Liebesdiebter die Passion haben, Gedichte auf Sie zu machen. Die Viola d'Amour ist in den Hugenotten der Vergessenheit entrissen, und die Viola Gamba sogar unsterblich geworden in den Gemälden und Kupferstichen, welche die heilige Cäcilie vorstellen. Sie, mein werthes Bariton, wurden von Vater Haydn sehr geschätzt, und dürfen am Wenigsten klagen, da sich nach Ihnen ein ganzes Sängergeschlecht nennt. Und zuletzt, Du mein gutmüthiger Dudelsack — Dich hat sogar der Franzose Clapisson in seiner Oper Gibby la Cornemuse als Held erscheinen lassen, und deshalb auch, sei wieder heiter....und so denn hoffen wir“, schloss der Redner, „dass, da der moderne Fortschritt seinen Gipfel erreicht hat, das gute Alte wieder Werth erhält, und folglich auch Sie wieder emancipirt werden. Aber — hora ruit — Sie sind entlassen!“ Und die Gesandtschaft begab sich gerührt von dannen.

„Und nun schnell zur That“, rief der Contrabass, „denn ich wittre Morgenluft — wann soll der Schlag fallen?“ „Gleich diesen Abend, intonirte die erste Violine, sobald der Director“.... „Gut, gut, wir wissen schon was wir zu thun haben,“ antwortete mürrisch ihre neidische Collegin, die zweite Violine. — „Also diesen Abend!! Ja, diesen Abend!“ riefen feierlich alle Instrumente, und — die Versammlung war aufgehoben. Der Contrabass gab einen Entlassungswink, die Instrumente schlichen, polterten und klapperten über einander die Hintertreppe hinab und huschten in ihr altes Orchester hinein.

Um drei Viertel auf sechs Uhr desselben Abends war das Hoftheater bereits gefüllt, denn eine italienische Prima-Donna — eine geborne Ulmerin — sollte die Anna singen. Prachtvoll war das Haus erleuchtet, denn Sonnen gleich verbreiteten die Lustres und Candelabres ihre Strahlen durch das Haus. Kopf an Kopf gedrängt wogten Logen, Parterre und Gallerie — freundliche und feindliche Elemente, Vorurtheile und Gleichgiltigkeit, Kunstsinn und Vandalismus, Claque und Opposition, Alles unter einander, dicht an einander gedrängt zu dem stillschweigenden Bunde drei Stunden lang Täuschung für Wahrheit zu nehmen. Nach und nach aber wurde es auch in dem kleinen Orchesterstaat lebendig, und mit gewohnter Vertraulichkeit nahm jeder Musiker sein Instrument in Arm, erst leise, dann immer lauter, und zuletzt mit rasender Leidenschaft die entsetzlichsten Dissonanzen herausziehend, welches legitime Verfahren man in der Kunstsprache: stimmen nennt. Die Philosophie der Tonkunst ist wie die des Lebens. Beide gelangen erst durch Kampf und Misston zur Klarheit. Allein noch mitten in diesem Prozess drängte sich ein Mann durch diese Masse von Leben und Körper, fest und stolz wie ein König, und blieb an dem kleinen runden Musenberg stehen, der oft nur eine Maus gebährt und mit seinem Terminus technicus Souffleurloch heisst. Es war der Regent des so schwer zu vereinigenden Doppelreichs Bühne und Orchester; es war der Titus der Kehlen und der Nero der Instrumente; es war der Musikdirektor..... Das Erscheinen dieses Mannes ist immer der Brennpunkt aller Blicke und Erwartungen, und wenn er mit dem

Ernst eines Eroberers den Stab ergreift, und das verhängnissvolle Zeichen gibt, dann scheint eine neue Aera in der Kunstgeschichte zu beginnen. So stand auch an diesem Abend der Maestro an seinem Pult, griff nach seinem Stabe, und sah sich stumm ringsum....und wenn er auch nicht die Mähnen schüttelte, so hatte doch Alles vor ihm Respekt. Die Instrumente waren gestimmt, die Musiker schlagfertig....und sobald der Stab wieder fiel, sollten alle Herzen erschüttert werden durch den grossen Geister-Accord in D moll. Jedes Ohr war bereit, diesen Genuss zu empfangen, jede Brust hob sich langsamer — die Pulse stockten, und — der Stab fiel zum Beginn des unsterblichen Meisterwerks....doch, o Wunder....der Stab fiel, und — trotz aller Anstrengungen der Spielenden, trotz Wirbeln und Streichen, trotz Blasen und Schlagen....Alles blieb stumm wie im Grabe. Das Publikum streckte seine tausend Hälse, und alle Augengläser waren auf das Orchester gerichtet....ein Gemurmel lief durch die Räume....und mit wüthenden Tigerblicken erhob der Direktor abermals seinen Stab....liess ihn abermals fallen — und....abermals, trotz der verdoppelten Anstrengungen, und obgleich die Saiten platzten, die Felle und Röhren sprangen wie Pelotonfeuer in der Schlacht....kein Ton wollte aus den Instrumenten, kein D moll-Akkord herausströmen.

Das war die Empörung der Instrumente. Sie hatten gesiegt, und unter Pfeifen, Poltern und Geschrei verliess das Publikum das Haus; die Orchestermitglieder aber flohen mit Entsetzen, und oben bei seinem Pulte stand noch lange der Maestro — zur Statue entgeistert.

Tags darauf waren die Instrumente wieder beisammen, mit Lorbeerkränzen geschmückt, und feierten ihr Siegesfest. Sie zählten ihre Triumphe auf, und beschlossen nun, von tyrannischen Fesseln befreit, Kunstreisen zu unternehmen und die Welt zu beglücken durch die selbständigen Erzeugnisse ihrer eigenen Organe. Und als sie so Raths pflogen — siehe, da öffnete sich die Thüre und herein traten ihre früheren Peiniger, die Orchestermitglieder, darauf das ganze Sänger-Personal, und an ihrer Spitze, den Stab in der Faust wie ein Marschall, der Musikdirektor. Aber mit Hohngelächter wurden sie empfangen, und das edle Violoncell redete sie folgermaassen an: „Nun, meine gestrengen Herren? Was seid Ihr jetzt ohne uns?!“....„Ha! war es das?“ erwiderte der Direktor. „Hm, ich konnte mir's denken, und—im Grund, Kinder, habt Ihr ganz recht, wenn Ihr auf eigenen Füssen gehen wollt. So versucht's denn, und hebt die Allianz mit uns auf, und wenn ihr wirklich ohne uns fertig werden könnt, so — wollen wir wenigstens als gute Freunde scheiden. Nicht wahr? Seht, wir sind ja deswegen gekommen.“

„Die stolzen Thoren, sie zweifeln an unseren Fähigkeiten!“ zürnte die Posaune, „und sie hatten gestern Abend doch handgreifliche Beweise davon!“....„Beweise“, sprach der Direktor „dass Ihr alle todt seid ohne uns, und weiter nichts!“....„Wir todt ohne sie?“ rief der Contrabass — „wohlan! so lasst uns ihnen zeigen, was wir vermögen ohne sie — lasst uns die Eroica ihnen vorspielen, die man schon so oft auf uns executirt hat, dass wir sie gewiss selbst Alle auswendig wissen, und dann....sollen sie sehen! — sollen sie sehen!!“

Und die Instrumente alle begannen nun gewaltig mit den Klappen zu rasseln, mit den Bechern und Saiten zu zittern, und mit den Schlägeln auf den Fellen zu schlagen — der Contrabass behauptete seine Würde, die Clarinette ihren Humor, die Violine ihren Adel, die Flöte ihre Lyrik und die Blech- und Schlag-Instrumente ihre romantische Begeisterung....aber trotz aller Bemühungen waren sie doch nur im Stande, das entsetzlichste Geräusch und die chaotisch verwirrtesten Dissonanzen hervorzubringen. Das dauerte eine Zeit lang, bis endlich doch die armen Instrumente merkten, wie viel es geschlagen hatte. Da liessen sie beschämt ihre Köpfe sinken, und die Kränze fielen herab zur Erde.

„Da seht Ihr jetzt, Kinder, was die rohe Natur ohne das geistige Princip, und was bloser Organismus ohne poetischen Hauch vermag. Aber tröstet Euch, denn es geht Euern mechanischen Körpern nicht allein so. Blicket aufwärts zum Reiche der belebten Schöpfung, und Ihr werdet — leider! genug Collegen dort finden. Ihr wolltet ohne dieses geistige Princip wirken, und wir schämen uns doch nicht, zu gestehen, dass Ihr uns unentbehrlich seid, wenn auch nicht zu empfinden, doch zum Ausdrucke der Empfindung. Deshalb lebt das wahrhaft Schöne nur in der Harmonie aller Theile, und deshalb lasset uns alle vereint einen Dank-Hymnus zum Lobe des Schönen anstimmen!“ Und alle Instrumente, besiegt und gerührt, rasselten und rafften sich nun auf, alle Künstler schaarten sich zusammen in gewohnter Weise, und Vater Haydn's unsterblicher Chorus „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ ertönte durch das Haus, in alle Herzen, in alle Welt!

Alfred Jaëll.

Ueber diesen jungen Virtuosen gibt die Pariser Revue musicale folgende biographische Notizen.

Alfred Jaëll wurde am 5. März 1833 zu Triest geboren. Sein Vater war früher lange Zeit in Wien als Violinist und Orchesterdirektor thätig gewesen, und hatte sich in dieser Stellung sehr ausgezeichnet, zog sich jedoch später nach Triest zurück, und gründete hier, unter dem Schutze der Regierung, eine Musikschule. Ole Bull brachte einige Monate dort zu; der kleine Alfred, der kaum die Wiege verlassen hatte, hörte ihn spielen und war davon so entzückt, dass er mit derselben Heftigkeit, womit andere Kinder eine Peitsche, von seiner Mutter eine Geige verlangte. Er erhielt sie. Im Alter von drei Jahren führte er die erstaunlichsten, die schwierigsten Stellen in der Weise des norwegischen Violinisten aus. Etwas später begann der Vater den regelmässigen Unterricht, und im Alter von sechs Jahren spielte der Knabe Rode'sche, Bériot'sche, Mayseder'sche Concerte mit grösster Vollkommenheit.

Um diese Zeit wurde der junge *Jaëll* gefährlich krank; die Genesung ging langsam, und die Aerzte verboten ihm ausdrücklich, Violine zu spielen. Um sich zu zerstreuen, liess sich das Kind an ein Pianoforte tragen

Digitized by Google

und spielte stundenlang darauf, ohne Anweisung, ohne Lehrer. Indessen waren seine Fortschritte so reissend, dass er in Klagenfurt, wohin er zur Befestigung seiner Gesundheit gereist war, ein Stück von *Assmayer* mit Orchesterbegleitung in einem von seinem Vater gegebenen Concerte vortrug.

Im Jahre 1843, also in seinem zehnten Jahre, trat er eine Kunstreise durch Italien an und liess sich zuerst zu Venedig im Teatro San Benedetto in einem Zwischenakte hören. Der Erfolg war höchst glänzend; er veranstaltete daher ein besonderes Concert, dessen Ertrag ihm zur Hälfte zufallen sollte, und spielte darin Thalberg's Moses-Fantasie, Liszt's Regatta und Döhler'sche Etüden. In Mailand und anderen Städten Italiens, in Wien, wo *Czerny* sich auf's Lebhafteste für ihn interessirte, in ganz Deutschland, das er nun durchreiste, — überall fand er denselben enthusiastischen Beifall.

Jetzt ist er in Paris und wird nächstens ein öffentliches Concert geben. Unstreitig wird Paris dem Urtheil über diesen frühzeitigen, aber so sehr gerechtfertigten Ruf beitreten. *Jaëll* ist jedenfalls ein ungewöhnliches Talent und eine jener musikalischer Naturen, bei denen aus einem Wunderkinde unfehlbar ein grosser Künstler hervorgeht.

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Zwanzigstes und letztes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 18. März 1847. — Symphonie von *Louis Spohr* (C moll). — Arie aus der Vestalin von *Spontini*, gesungen von Fräul. *Vogel*. — Concert in H moll für Violoncell, componirt und vorgetragen von Herrn *Carl Schuberth*. — Ouverture zu der Oper „der Colporteur" von *George Onslow*. — Arie aus der Oper il Crociato von *Meyerbeer*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Fantasie über ein holländisches Thema für Violoncell, componirt und vorgetragen von Herrn *Carl Schuberth*. — Duett aus den Soirées musicales von *Rossini*; Duett aus den Nuits de Pausilippe von *Donizetti*, gesungen von Fräul. *Vogel* und Fräul. *Schloss*. — Ouverture zu der Oper „der Vampyr" von *Heinrich Marschner*. —

Es möchte schwer sein, über ein bekanntes *Spohr*'sches Werk etwas noch nicht Gedrucktes oder von Anderen bereits Gedachtes ferner zu ersinnen. Wir bemerken daher nur, dass alle vier Sätze seiner C moll-Symphonie sehr schön ausgeführt und warm applaudirt wurden, für ein ächtes Kunstwerk doch das Beste was man ihm nachsagen kann.

Die Arie aus der Vestalin „Göttin des Herzen durchforschenden Blickes" sang Fräul. *Vogel* mit innig-religiösem Ausdruck, doch hie und da eine leise Schwebung zu tief. Es ist der gefühlvollen und mit so schönen Stimmmitteln begünstigten Sängerin zu wünschen und zu rathen, dass sie sich nun einige Ruhe gönne zur Erholung von den Anstrengungen dieses Winters. Die Arie mit ihrem deklamatorisch-dramatischen Ausdruck ist übrigens zu einer glänzenden Gesangwirkung im Concertsaale nicht geeignet, und es ist als ein besonderes Verdienst unserer Sängerin anzuerkennen, dass diese Rücksicht sie nicht von der Wahl gediegener Tonstücke zurückhält.

In Herrn *Schuberth* aus Petersburg lernten wir einen der allerausgezeichnetsten Virtuosen auf dem Violoncell kennen. Seine Fertigkeit ist ausserordentlich und sehr mannichfaltig, sein Vortrag oft geschmack- und gefühlvoll. Dennoch war der Beifall im Anfange lau, steigerte sich jedoch fortwährend, und gelangte zuletzt zu dem hohen Grade, der dem Künstler von Anfang herein gebührt hätte. Die Ursache lag wohl in seinen Compositionen, welche der Wirkung seines herrlichen Spiels mehr hinderlich als förderlich waren.

Die *Onslow*'sche Ouverture klingt meist wie ein geistreich instrumentirter Quartettsatz. Doch kommt dadurch auch eine Art Eigenthümlichkeit und Leben hinein, was Interesse gewährt.

Die in veredeltem neuitalienischen Stil geschriebene Arie aus il Crociato von *Meyerbeer* sang Fräul. *Schloss* reizend, und erregte Beifallssturm. — Aehnlich erging es beiden unseren Sängerinnen bei den Duetten von *Rossini* und *Donizetti*, die sie trefflich, sich an einanderschmiegend, und man kann wohl sagen vollendet vortrugen.

Auch die Ouverture zum Vampyr von *Marschner* wurde rauschend applaudirt. Wie kommt es, dass diese Oper, die des Ausgezeichneten und Trefflichen so viel enthält, hier und anderwärts von den Repertoiren ganz verschwunden scheint? Liegt es an dem Mangel eines ausreichenden Darstellers für die Hauptperson? oder liegt es in dem grausen Sujet? In letzterer Hinsicht lässt man sich die französischen Scheusslichkeiten einer Jüdin von *Halévy* z. B. doch gefallen?

Mit diesem Concerte ist der Cyclus der gegenwärtigen Saison erfüllt; einige Betrachtungen, die ein Rückblick auf das Geleistete in uns erweckte, mögen die Berichte schliessen.

Dass das Concert-Directorium, dass die Ausübenden sämmtlich nach dem Höchsten, was einer solchen Anstalt zu leisten möglich, mit Ernst, Liebe und Umsicht streben, wer möchte es verkennen? Zum bei Weitem grössten Theil entsprach das Resultat dem Gewollten. Wie aber der Mensch, je mehr seine Forderungen befriedigt werden, weiter zu fordern stets geneigt ist, so hat sich auch bei uns ein Wunsch eingestellt, den wir auszusprechen nicht unterlassen können. Er betrifft das Repertoir.

Der leitende Hauptgrundsatz dabei ist natürlich, die Werke der bedeutendsten Componisten der Vergangenheit und Gegenwart durch möglichst vollkommene Ausführung zur vollen Wirkung und Geltung zu bringen und darin zu erhalten. Ob nun gleich im Ganzen genommen diesem Grundsatze gemäss bei Anordnung der Programms verfahren wird, so scheint uns doch mancher Componist zu sehr berücksichtigt, mancher zu wenig, mancher gar nicht. Wir wollen von Letzteren nur *Ries* nennen, welcher der Berücksichtigung wohl eben so werth wäre, als z. B. *Feska*, *Onslow*, u. A. m. Bei dem Rufe nun, den die Gewandhausconcerte mit Recht geniessen, und dem

Digitized by Google

Einflusse, den sie auf das Gedeihen der Tonkunst weithin ausüben, wäre zu wünschen, dass nicht blos die Vergangenheit, und nicht blos die Gegenwart im strengen Sinne, sondern auch *die Zukunft* mit in's Auge gefasst würde.

In keiner Kunst, das wissen wir ja Alle, ist die Verkennung gerade der bedeutendsten Geister und ihrer Schöpfungen so oft zu bedauern gewesen als in der Musik. Was im Anfange zuweilen als widerwärtig, wenigstens von der Mehrzahl angesehen wurde, verwandelte sich nach einer Reihe immer gelungenerer Wiederholungen an demselben Orte und vor demselben Publikum in die erfreulichsten, tiefaufregendsten Kunstgenüsse. Waren aber solche Werke nur erst an einem Orte, und besonders an einem, dem man ein bedeutend ausgebildetes Auditorium zugestehen musste, zur Geltung gelangt, so fasste man auch anderwärts den Muth, nach dem verborgenen Schatze so lange zu graben, und so tief, bis man ihn gefunden und gehoben.

Ich wage *Berlioz* zu nennen.

Wie ungeniessbar, ja widerwärtig er sowohl dem Stoffe als der Darstellung seiner meisten Kunstgebilde nach bis jetzt noch der Masse erscheinen mag, dass er in anderen Beziehungen, in der Kunst plastischer Darstellung bestimmter Natur- und Gefühlsphänomene, z. B. so wie namentlich in der Kunst der Instrumentation Wunderbares geleistet, kann doch unmöglich verkannt werden. Und stossen jetzt noch Stellen in seinen Werken ab, so ergreifen, erschüttern, entzücken auch jetzt schon welche. Gerade aber so erging es ja *Mozart*, und erging es *Beethoven*. Zuerst mutheten in ihren Werken auch nur einzelne Gedanken an, nach und nach mehrere, endlich erkannte man sie im Ganzen als tiefe organische Gebilde.

Ob *Berlioz* je zu allgemeiner Wirkung sich durchringen wird, lassen wir dahingestellt sein. Viele wollen in der Tonkunst nur Tag und Sonnenschein und eine leichte heitere Stimmung dazu. Wer mag es ihnen verargen? Andere, mit tieferer und universellerer Auffassungsfähigkeit, empfinden aber auch Genuss beim Anblicke des sturmgepeitschten Meeres, dem Kampfe wilder Leidenschaften, der Nachtseiten der Natur, und bei solchen wird *Berlioz* zur Geltung gelangen, sobald ihnen ein Verständniss seiner Werke ganz aufgegangen. Denn dass so mancher Kritiker selbst noch von mangelnder Einheit darin spricht, zeigt nur, dass er sich die Mühe noch nicht genommen, in den inneren Bau derselben einzudringen. Es herrscht in ihnen so viel geistige und technische (thematische) Einheit, wie in irgend einem anderen ächten Tonwerke. Man verstehe sie nur zu finden.

Was die Ausführung der Meisterwerke in den hiesigen Concerte betrifft, so ist darüber Weiteres zu sagen überflüssig, da die Vortrefflichkeit derselben ohne Ausnahme anerkannt und auch in unseren Berichten öfter erwähnt worden ist. Geschaffen hat diesen Höhepunkt *Mendelssohn-Bartholdy; Gade* erhält ihn; und Beiden als gleich bedeutendes Förderungs- und Erhaltungselement steht würdig zur Seite Concertmeister *David*. Kann man bei *Mendelssohn* lernen, wie Werke einstudirt werden müssen, so zeigt *David*, wie ein Concertmeister beschaffen sein soll und wirken kann, als Mittelsmann zwischen Dirigenten und Orchester.

Aus *Berlin*, Saison 18⁴⁶/₄₇. (Neue Opern: „Die beiden Prinzen“ von *Heinrich Esser* und „Wilhelm von Oranien“ von *Carl Eckert*.)

Esser's Oper wurde hier zum ersten Male am Geburtstage des Königs, die von *Eckert* aber am Namenstage der Königin gegeben. Das letztere Werk erlebte hier überhaupt die erste Aufführung, während die beiden Prinzen zum ersten Mal in München am 10. April 1845 gegeben worden.

Zwei neue deutsche Opern, von ächten gebornen Deutschen, und doch in Ideen, Styl und Form nicht so eigentlich grunddeutsch.

Esser hält es, um zu gefallen, für nöthig, ein wenig *Auber* zu scheinen; *Eckert*, aus demselben Grunde, versucht den italienischen, französischen und deutschen Styl in einer Partitur zu vereinen.

Beide sind in einem grossen Irrthume befangen. Ein deutsches Publikum verhält sich einer neuen Pariser Oper gegenüber ganz anders, als bei einer deutschen. Dem ächten französischen Componisten verzeiht es nicht nur manchen unmusikalischen Flitter, manche charakterlose Auffassung, manche hyperpikante Harmoniemischung; sondern, um der leichtfertigen Liebenswürdigkeit des Ganzen willen, gefallen ihm sogar solche einzelne Unarten. Ein niedliches, lachendes Mädchengesicht kann trotz einiger Sommersprossen ganz charmant und anziehend sein, nur muss es uns nicht durch tragischen Ausdruck imponiren wollen.

Das deutsche Publikum merkt nun dem deutschen Componisten sehr bald an, dass er's darauf abgesehen, sich als Maske in Gunst zu setzen, es merkt die Absicht und wird verstimmt. Ja, der delikatere Theil fühlt sich sogar von dem Componisten beleidigt, annehmend: „Oho, der junge landsmännische Maëstro da will wohl gar unserem Geschmack eine Controverspredigt in Tönen halten....glaubt, uns könne gar nichts mehr gefallen, was nicht wie *Auber*, *Halevy*, *Adam* etc. klingt ..er provozirt auf unsern Wochentagsgeschmack, aber wir wollen ein Festessen von unserm Landsmanne..wozu ist er ein Deutscher, wenn er à la Paris componiren will? ....solche Musik können wir besser aus Paris direct beziehen“ u. s. w.

Und wenn er, der Deutsche, nur wenigstens die fremde Rolle consequent durchführte, wie *von Flotow* z. B., so müsste man wenigstens sein graziöses Schauspielertalent anerkennen; aber nur zu bald, nur zu oft fällt er aus der Rolle. Nachdem er so ein Paar Nummern hindurch mit vielem Geschick den Pariser nach der neuesten Façon gespielt, kommt ihm plötzlich in den Sinn: „Um Gotteswillen, was wird mein Lehrer, der Herr Kapellmeister in N. N., was werden die deutschen Musiker, was die königl. Kapelle in X. Y., was wird *Felix Mendelssohn*, was Vater *Spohr* von mir denken, wenn ich so weiter schreibe?! — I nun! im Finale will ich schon zeigen was ich gelernt habe, will möglichst

Digitized by Google

viel contrapunktiren, bestens harmonisiren und so interessant und gediegen instrumentiren, dass jede anständige Kapelle gleich in der ersten Probe applaudirt, und der Concertmeister mir im Namen des ganzen entzückten Orchesters wenigstens drei Mal gefühlvoll die Hand drückt."

Und nun hält er wirklich Wort, und zeigt sich als ein Musiker comme il faut, vor dem man mit Vergnügen den Hut abnimmt, während man sich gleichzeitig durch seine Oper, als solche, nicht im Geringsten deprimirt fühlt. —

Durch diese, wenn auch harmlos-scherzenden Anerkennungen glauben wir den Standpunkt, den die beiden jungen, talentreichen, im Technischen höchst gebildeten und fermen Componisten als Opernschöpfer einnehmen, angedeutet zu haben; ob wesentlich richtig, mögen wir aus Bescheidenheit nicht behaupten.

Esser's Oper ist durch mehrfache Aufführungen (z. B. in München, Mainz, Mannheim, dem Geburtsorte des Comp. Frankfurt a./M. etc.) wie durch den bei Schott erschienenen Clavierauszug hinlänglich bekannt, und man darf deshalb in einem Correspondenzartikel um so weniger eine ausführliche Critik über das Werk erwarten.

Was das Sujet anlangt, so war es kein übler Einfall, dem tragischen Kampf der weissen und rothen Rose eine humoristische Seite abzugewinnen. Dass es so gewandten Librettisten wie *Scribe* und *Mélesville* gelungen ist, solchen Stoff für die Zwecke einer komischen Oper interessant zu verarbeiten, darf man ohne Weiteres bewahrheiten, und dennoch will die Oper weder in Frankreich (Lambert Simnel, Musik von *Adam*), noch in Deutschland mit *Esser's* Musik so recht ansprechen. Wir glauben nicht, dass *Adam* oder *Esser* allein die Schuld tragen, sind vielmehr überzeugt, dass beide Opern weit mehr Theilnahme gefunden hätten, wenn dem Publikum die Geschichte der weissen und rothen Rose, der Kampf der Häuser Lancaster und York, und die darauf bezüglichen historischen Tragödien Shakespeare's so bekannt und geläufig wären, dass es die Parodie jener grossartigen Conflicte verstanden hätte.

Da der Clavierauszug der *Esser*'schen Oper bereits in diesem Blatte besprochen ist, haben wir nur noch historisch über die Wirkung zu berichten, die einzelne Nummern der Partitur bei der Berliner Aufführung hervorbrachten. Im ersten Akte gefiel besonders ein Refrainlied: — „Eine Perle nenn ich mein!", das der Componist statt der Tenorarie Nr. 3 „Hold verschämt" eingelegt, und das bereits vor ein Paar Jahren bei Schott in Mainz erschienen ist. *Mantius*, als Lambert Simnel, sang es vortrefflich, und musste, dem Dacapo des Publikums nachgebend, repetiren. Das Duett Nr. 2 in Adur zwischen Käthchen und Simnel ist bis zum Eintritte des Allegro $^6/_8$ sehr anziehend, das Allegro selbst etwas trivial. Das Terzett der drei Bässe Nr. 4 in Bdur $^4/_4$ „Er ist todt!" zeugt in Form und Führung von der grossen Gewandheit und ausgeschriebenen Feder des talentvollen Componisten, ohne gerade originell zu sein.

Das Finale des ersten Acts beginnt mit einem Trio zwischen Simnel (Tenor) und den beiden Bässen Lincoln und Richard (Edur $^4/_4$), in dem ein sehr schöner Solopassus des Tenors in Gdur vorkommt; wir meinen die Stelle, wo Simnel, der bereits vom Küchenjungen zum Herzog von Warwik avancirt, sich seiner alten Mutter erinnert. Eine spätere Stelle dieses Finale's, wo sich Simnel-Warwik von Käthchen, seiner Geliebten, trennen muss, um seinem hohen Berufe zu folgen, scheint uns weniger gelungen.

Der zweite Act beginnt mit einer ausgeführten Sopranarie der Herzogin von Durham, von der das Andante (Asdur $^9/_8$) sehr elegant und hübsch gesungen ist, nur dürfte es vielleicht der Wirkung unbeschadet etwas kürzer sein; das darauf folgende Allegro hat zwar Fluss, ist aber wenig originell.

Im Terzett mit Chor (Nr. 8, Edur $^6/_8$) tritt Simnel als siegreicher und regierender Fürst auf; Prinz Henry von Wales und seine Geliebte, die Herzogin von Durham, müssen sich dem Herrscherwillen des Kellnerjungen fügen. Man setzt sich zum Mahle, hinter der Scene ertönt das Volkslied „God save the King" — es gilt dem Kellnerjungen, — und man gab die Oper hier zum ersten Male am Geburtstage des Königs! — Unser Publikum hatte so viel Tact, die auch unser Volkslied führende Nationalmelodie in Betracht der Situation spurlos vorübergehen zu lassen.

Jetzt folgt ein ganz reizendes Musikstück, eine Ariette für Sopran mit einsetzendem Quartett von Sopran, Tenor und Bass, wodurch ein fünfstimmiger Refrain erzielt wird (Nr. 9, Andante Adur $^4/_4$). Es hätte von Seiten der Darstellerin des Käthchen einen vollendeteren Vortrag verdient, und hätte dann auch gewiss lauteren Beifall hervorgerufen. In dieser Beziehung — hinsichts des Beifalls nämlich — errang der nun folgende Vocalsatz in Cmoll: „Mein ganzes Blut erstarrt zu Eis!", obwohl er an der Stelle, wo er sich etablirt, streng genommen die Handlung aufhält, den Preis. Die Stretta dieses 2. Finale's (Cdur $^4/_4$ Allabreve), welche Simnel zu den Worten: „Voran, voran! zur heissen Schlacht" beginnt, erinnert lebhaft und direct an *Auber*. Der 3. Act beginnt mit einer sehr leicht fliessenden Buffoarie des John Bred, die, mit ächter Vis comica vorgetragen, ihre Wirkung nicht verfehlen wird, wenngleich der Componist sich hier im Humoristischen nicht eben stark zeigt. Eine Wehmuths-Romanze für Tenor (Simnel) in Desdur $^3/_4$ gibt dem Sänger zu schmelzendem Vortrage Gelegenheit. Ein Duett zwischen Simnel und Käthchen (Sopran und Tenor, Nr. 14, Bdur $^4/_4$) basirt auf einer sehr artigen, freikomischen Situation, verlangt aber, dass die Sänger auch gewandte Schauspieler. Das Finale beginnt mit dem ersten Motiv der Ouverture und schliesst mit dem zweiten derselben: „Soldat von York, mein Camerad!" dieses letztere Motiv (Cdur $^2/_4$) ist so zu sagen das Motto der Oper; es ist prägnant, erinnert aber in seinen ersten 4 Tacten an den Marsch in Fidelio.

Die ganze Oper bekundet Herrn *Esser's* leichte und graziöse Befähigung für dieses Genre, grosse technische Fertigkeit, aber keine entschiedene Originalität, die vielleicht erst in späteren Werken des jungen Maëstro zu Tage kommen wird. Diese Ausführung war in allen Theilen gelungen zu nennen. *Mantius* that in der

Digitized by Google

Hauptrolle sein Bestes; die übrigen Rollen sind weniger hervortretend; John Bred konnte mit mehr Humor dargestellt werden. Chor und Kapelle leistete unter Leitung des Componisten vollkommen Gelungenes.

(Beschluss folgt.)

Briefe aus Kopenhagen. — Erster Brief. — Die dänische Oper. Wie an den meisten Hofbühnen, so bringt auch hier das lebenslängliche Engagement der Sänger und Sängerinnen den Uebelstand mit sich, dass sie mit der Zeit an Stimme verlieren wie sie an Embonpoint zunehmen, und das Publikum hat den Schaden davon. Ein Beispiel liefert gleich unsere Prima donna, Frau *Simonsen*, eine sehr wackere Sängerin und einst Liebling des Publikums, der es aber jetzt an Frische der Stimme und an dramatischem Leben fehlt, um in jugendlichen Partieen genügen zu können. Frau *Rung* hat viel Spiel, aber eine scharfe, keineswegs angenehme Stimme; Frau *Stage* ist als Soubrette genügend, die übrigen Damen sind unbedeutend. Sie sehen, dass unser weibliches Personal nicht eben brillant zu nennen, und leider wird die Beleuchtung des männlichen kein viel günstigeres Resultat liefern.

Unser Primo uomo, Herr *Faaborg*, mit einer recht angenehmen, aber keineswegs bedeutenden Stimme, hat das Falsett auf Kosten der übrigen Register ausgebildet und eine unselige Passion für's Fistuliren gefasst, übrigens ist er ein routinirter Sänger, doch wird sein Spiel auch leider durch seine Gestalt (der des bekannten *Breiting* nicht ganz unähnlich) bedeutend beeinträchtigt. Herr *Sahlertz* ist zu zweiten Tenorpartieen recht wohl zu verwenden, Herr *Fersleo* ein Anfänger, von dem Gutes zu erwarten steht. Der Bariton ist durch Herrn *Hansen* (welchen wir für das beste Mitglied der ganzen Operngesellschaft halten) und Herrn *Schramm* am Besten vertreten; Beide sind mit schönen, markigen Stimmen begabt und haben lobenswerthe Studien gemacht; leider aber muss Herr *Schramm*, da wir keinen eigentlichen tiefen Bass besitzen, sich zu den tiefen Basspartieen bequemen, welches mit der Zeit einen schädlichen Einfluss auf den natürlichen Wohlklang seiner Stimme ausüben wird. Da das Ensemble grösstentheils gut, auch Chor und Orchester (letzteres unter des Herrn Kapellmeisters *Gläser* Direktion) recht brav sind, so hörten wir manche den Kräften nach recht gelungene Aufführung. In der letzteren Zeit gab man von bekannten Opern *Mozart's* Don Juan und Figaro, Hans Heiling von *Marschner*, den Barbier von Sevilla, den schwarzen Domino von *Auber*, die weisse Dame von *Boieldieu*, Joseph in Aegypten von *Méhul*, die Räuberburg von *Kuhlau*. Als Novitäten erschienen erstens Czaar und Zimmermann von *Lortzing*, die erste Oper dieses Componisten, welche hier zur Aufführung kam. Sie wurde, da sie den Kräften des Personals angemessen, sehr gut gegeben, und hat viel Glück gemacht. Zwei neu einstudirte Opern einheimischer Componisten, der Sturm auf Kopenhagen von *Rung*, und Sara von Baron *Hermann von Lövenskiold*, konnten sich nur wenig Beifall erringen. Dagegen machte eine Operette von *J. P. E. Hartmann* „Liden Kirsten", welche im Clavierauszuge bei Lose und Delbanco erschienen ist, Glück; sie ist reich an originellen, lieblichen Weisen, und gibt neuen Beweis von dem poetischen Geiste des Componisten, von dem wir noch manches Schöne hoffen dürfen. Nächstens erwarten wir auch die Aufführung einer neuen dänischen Oper: das Diamantkreuz von *Siegfried Saloman*, einem jungen, strebsamen Componisten, dessen Name Ihnen nicht ganz unbekannt sein wird.

Die italienische Oper, unter Direktion des Signore *Napoleone Torre*, hat sich der besonderen Protection des Königs zu erfreuen, welcher auch fast jeder Vorstellung beiwohnt, und es gehört mithin zum Bon ton, für die Fadaisen eines *Verdi* zu schwärmen. Man gab von Letzterem bisher zwei Opern: Ernani und I due Foscari, welche in *Verdi* einen schwachen Nachfolger *Donizetti's* erkennen lassen; mit Engelsgeduld waffne sich der Musiker, welcher verurtheilt ist, eine solche Oper von Anfang bis Ende anzuhören. Ferner gingen Norma, il Barbiere di Seviglia, l'Elisire d'amore und Lucia di Lammermoor über die Bühne. Zu den gelungensten Vorstellungen gehörten die des Ernani und der Lucia, über die Norma gerieth man hier in Extase, und stellte Vergleiche zwischen der *Lind* und der *Bosio* auf, wobei man zu erwähnen vergass, dass die *Bosio* im ersten Akte mit grosser Consequenz einen Viertelston zu hoch sang. Wenn sich jedoch Signora *Bosio* einer reinen Intonation und einer kunstgerechten Ausbildung der verschiedenen Stimmregister — unter dem eingestrichenen g wird die Stimme klanglos und die Intonation gänzlich unsicher — befleissigt, so wird sie eine brave Sängerin werden können, denn sie hat schöne Stimmmittel, schönes Aeussere, viel Darstellungstalent und — Jugend, welches letztere allerdings der anderen Prima donna, Sign. *Ricci*, fehlt, die dagegen eine bedeutende Volubilität besitzt und oft schöne Momente hat. Signora *Torre* ist für zwei Partieen durchaus genügend. Die Tenore *Vietti* und *Ciaffei* sind Beide recht wacker; Signor *Vincenzo Torre*, hoher Bass, versteht zu singen, gefällt aber, da seine Stimme nicht bedeutend ist, weniger als *Napoleone Torre*, welcher eine starke, tiefe Stimme hat, die er aber auf eine solche Weise geltend macht, dass es Anfangs zwar ein wenig imponirt, später aber desto unangenehmer wird, da überhaupt von Deklamation, von Forte und Piano, von gutem und schlechtem Takttheile bei seinem Gesange nicht die Rede ist. Chor und Orchester sind nur mittelmässig, und somit kann es Ihnen überlassen bleiben, sich ein Endurtheil über die Leistungen der hiesigen italienischen Oper zu bilden.

(Beschluss folgt.)

Rouen, den 22. Februar 1847. — Seit einigen Jahren ist in die Kirchenmusik zu Paris ein neues künstlerisches Leben eingedrungen. Mehrere Kirchen haben die Ausführung ihrer liturgischen Gesänge verbessert und ein allgemeiner Beifall hat diesen Versuch belohnt. Die Verehrer der Kunst haben sehr wohl geahnt, welchen glücklichen Einfluss dies auf die Verbreitung der ächten Musik in Frankreich äussern muss. Das

Digitized by Google

Beispiel von Paris fand in den Departements Nachahmung, und mit Vergnügen berichten wir, dass Rouen ebenfalls diesen Weg des Fortschritts betreten hat. Wir haben gestern in unserer Kathedrale eine Messe gehört, die mit den neuen Elementen ausgeführt wurde, wie man sie zu der Reform für nöthig erachtet hat. Die Serpents, die Contrabässe waren aus dem Heiligthume verschwunden, um einer Orgel Platz zu machen, welche die Singstimmen zu unterstützen hatte. Anstatt ungebildeter Sänger, bloser Routiniers, wie sie lange Zeit den Kirchengesang herabwürdigten, vernahmen wir eine gewaltige Masse von fünfundneunzig Stimmen. Alle diese wichtigen Veränderungen sind unter der Oberleitung des Organisten an der Kirche Notre-Dame zu Paris, Herrn *Danjou*, durchgeführt worden. Dieser Ehrenmann verfolgt mit ebensoviel Eifer als Einsicht die Verbesserung der französischen Kirchenmusik. Auf seinen Rath ist die Stelle eines Kapellmeisters Herrn *Vervoite* anvertraut worden, einem jungen Künstler, welcher bereits Proben seines schönen Talents in Boulogne sur Mer gegeben hat, wo er in einem so schwierigen Theile musikalischer Unterweisung bemerkenswerthe Erfolge erzielte. Die Ausführung der gestrigen Messe war vortrefflich, besonders wenn man bedenkt, dass es das erste Auftreten eines ganz neuen Unternehmens war, dessen Elemente sich erst innig durchdringen müssen. Die Choristen sangen untadelhaft richtig und mit einem Ausdrucke, wie er dem grossen Gegenstande des Gregorianischen Gesanges und dem bedächtig feierlichen Rhythmus der Psalmodie angemessen ist. Das Offizium wurde oft unisono gesungen, einige Sätze davon jedoch im Faux-Bourdon, d. h. vierstimmig im syllabischen Contrapunkt, Note gegen Note. Zwei vierstimmige Motetten vertraten das Offertorium und Salutaria. Die erstere ist nach einem Choral componirt, für Solo und allgemeinen Chor, und machte eine sehr schöne Wirkung; die zweite ist ein Salutaris von *Crüger*, aus dem Jahre 1640, von *Händel* harmonisirt, voll edlen und rührenden Ausdrucks.

Diese ganze Musik von so religiösem Charakter, von so erhabener Majestät wurde, einige Schwankungen im Zusammengreifen abgerechnet, sehr gut ausgeführt; unter solcher Leitung und bei dem gehörigen Fleisse werden die wenigen Unvollkommenheiten bald verschwinden. Was die Gegenwart betrifft, so müssen wir die Richtung nach dem Fortschritte, die wesentliche Verbesserung und einen für's erste Mal sehr bedeutenden Erfolg hervorheben; das Alles lässt binnen kurzer Zeit die vollständige Erfüllung einer musikalischen Reform erwarten, aus der die Kunst nur den grössten Vortheil ziehen kann. Schliesslich bemerken wir noch, dass bei dieser Einweihungsfeier Herr *Danjou* selbst die Orgel spielte und durch seine bekannte Meisterschaft auf diesem Instrumente den edlen Genuss noch erhöhte.

Musik in Schottland.

Welchen Reichthum an Volksliedern Schottland besitzt, ist bekannt. Die Natur des Schotten ist, was auch der dürre, trockene Kalvinismus ihr geraubt, tief poetisch, und kaum gibt es ein Volk, das einem Liede leichter zugänglich wäre, und dessen verborgenste Seelenregungen sich dem Sänger mit tieferer Huldigung unterwerfen. Namentlich gilt dies vom Volksliede; in den Vorlesungen, welche *Mainzer* zu Edinburg über die Volkslieder der verschiedenen Nationen hielt, vergossen Männer und Greise bei einer einfachen schottischen Melodie Thränen.

Ausser dem Volksliede und den Psalmen hat die Musik in ihrer europäischen künstlerischen Gestalt in Schottland nur wenige Pfleger und Verehrer. Darum besteht dort keine einzige eigentliche Musikschule — die Versuche, eine solche in Edinburg zu gründen, sind immer gescheitert. Im Jahre 1843 gab der Ruf, den *Mainzer's* Schulen im südlichen Grossbritannien erregten, einen neuen Anstoss. *Mainzer* wurde nach Edinburg eingeladen und hielt hier eine Reihe musikalischer Vorlesungen; in Folge dessen wurde ein Institut gegründet, *Mainzer* zum Direktor desselben ernannt, und im März 1845 diese „Normalschule" eröffnet. Im ersten Jahre zählte sie 150 Schüler, im zweiten 500, und jetzt bilden die verschiedenen Klassen einen Chor von etwa 1500 Sängern. Die Monitors (so heissen die mehr vorgeschrittenen Schüler, welche den anderen Unterricht ertheilen) kommen von den verschiedenen Schulen der Stadt zur Normalschule, und da die Methode einfach ist und der Unterricht angenehm gemacht wird, so entsteht eine Lust und Liebe zur Musik, die sich in allen Schulen verbreitet. Die Monitors bilden in ihren Schulen Klassen und theilen ihren kleinen Genossen mit, was sie in der Normalschule gelernt haben. Es werden Tage festgesetzt, wo diese neuen Schüler sich zum Examen in der Normalschule einfinden. Mit Erstaunen hat man bis jetzt bemerkt, dass die Kinder, die blos von den Monitors unterrichtet wurden, so genau mit allen Elementarübungen bekannt waren, als seien sie im Institute selbst gebildet. Dies schnelle Heranwachsen von kleinen Lehrern zeigt, welche Ausdehnung dieser Unterrichtszweig in kurzer Zeit zu nehmen im Stande ist. So waren am 30. Dezember vorigen Jahres in der Edinburger Musikhalle 700 Kinder aus den Stadtschulen zur vierteljährigen Examination und Aufführung grösserer Musikstücke versammelt. Die Genauigkeit und Energie der Ausführung erschien wahrhaft merkwürdig. In den Schulchören sangen Kinder von fünf Jahren die zweistimmigen Solo's mit einer Sicherheit, die manche Zuhörer zu Thränen rührte. Die höheren Klassen trugen Gesänge von *Cherubini*, *Marcello*, *Kent*, *Händel* und *Beethoven* vor. — Ende März dieses Jahres werden zwei bis dreitausend solche kleine Sänger zusammengebracht, die nur auf die oben beschriebene mittelbare Weise den Musikunterricht genossen haben — eine Erscheinung, die in der Musikgeschichte Schottlands und Grossbritanniens überhaupt eine neue wichtige Epoche begründen wird.

(Nach der Augsb. Allgem. Zeitung.)

Digitized by Google

Miscellen.

Musikalische Ansichten von *Börne*, aus seinen dramaturgischen Blättern.

Lilla.

Oper von *Martin*.

„Eine Musik aus der guten alten Zeit, die wir kaum genug mehr kennen, um sie zu beweinen. Wie wohlthuend ist sie! die Empfindung fliesst zwischen blumigen Wiesen heiter fort, tief und bewegt genug, das Herz zu tragen, nicht so stürmisch, um es unterzusenken. Welche einfache Nahrung! doch einem gesunden Bedürfnisse erquickend genug. Welches süsse Still-Leben! Welche Ruhe in Lust und Trauer, welche freundliche, beschwichtigende Melodie! Ländliche Leidenschaftlichkeit, ländliche Liebe, ländlicher Hass, ländlicher Zorn und ländlicher Spott! Ueberall ist es nur ein Frühlingswehen, das die Gefühle aufregt; des gewittervollen Sommers, und des bluterstarrenden Winters bedurfte es nicht. Aber wir armen Hörer der neuen Revolutionsopern, wie wird unser Ohr und Herz zwischen fabelhaften Schmerzen und übernatürlichen Freuden, zwischen Hunger und Schlemmerei, zwischen dem Gebrülle einer Löwin und dem Entgirren einer geschlachteten Taube hin und her geschleudert. Bald singt eine stolze Semiramis wie die abgeschmackteste Louise, bald ein verliebtes Bauermädchen mit hinreichenden rothen Backen, um dabei zu bestehen, prächtig, wie Kleopatra, da sie die Schlange an ihren Busen legt, um durch tödtliches Gift das tödtlichere im Herzen zu heilen. In Lilla's Musik ist ein Frieden und eine Heiterkeit, die wir jetzt, auch ausser der Musik, nicht mehr kennen.“

Die Grossmuth des Scipio.

Heroische Oper von *Romberg*.

„Anfänglich wunderte ich mich darüber, dass so häusliche Geschichten unter freiem Himmel, in der Gasse eines Lagers sich ereignen durften, und nicht, wie es sich gebührte, innerhalb des Zeltes; ich erstaunte, dass Scipio sich nicht schämte, seine Liebe und Schwäche in Gegenwart graubärtiger Krieger auszuseufzen. Aber es fiel mir bei, dass es nöthig war, Scipio als einen gewaltigen Herrn und mächtigen Befehlshaber darzustellen, um es als Grossmuth erscheinen zu lassen, was bei einem Bürgersmann Schuldigkeit gewesen wäre: die Zurückstellung eines Mädchens, das ihn nichts anging, an seinen rechtmässigen Inhaber. Das nämlich ist die ganze Handlung dieser heroischen Oper. Sie in einen Akt zu zwängen, war wohl die Aufgabe des Tondichters, der sich keine ausgedehntere Fähigkeit zur dramatischen Musik zutrauen mochte, und mit Recht; denn sie schien selbst zu kurz, auch nur diesen engen Raum auszufüllen. Die Musik hat keinen verständlichen Ausdruck; ohne den verdolmetschenden Text würde man nicht ahnen, welche Seelenbewegungen offenbar werden sollen. Zwar etwas mehr als ein Concertstück ist diese Oper, aber sie bleibt doch nur ein musikalisches Declamatorium, worin mehrere Dichtungen, die unter sich keinen Zusammenhang haben, vorgetragen werden. — Der Text zeichnet sich vortheilhaft aus. Es ist ein reiner Styl darin, die Verse sind fliessend, ja einige schöne kommen darin vor.“

Feuilleton.

Hamburg. In den nächsten Tagen wird wahrscheinlich *Tichatschek* eintreffen, um im Stadttheater zu gastiren. Auch Mad. *Viardot-Garcia* wird erwartet, ihr Erscheinen ist jedoch noch ungewiss. — Dem Vernehmen nach wird die mit Ende des Monats März abgehende Theater-Direction der HH. *Cornet-Mühling* ihren Wirkungskreis mit Nabucodonosor beschliessen.

Kaum hat der Musiklehrer Herr *Otten* verlauten lassen, dass er bezwecke, *Mendelssohn-Bartholdy's* neuestes Oratorium, Elias, im Spätsommer zur Aufführung zu bringen, so lässt auch schon eine, dem Collegen des Ersteren, dem Herrn Musiklehrer *Grund* zugethane gutgesinnte anonyme Seele öffentlich anzeigen, Letzterer werde ebenfalls den Elias produciren, sei es sogar schon an diesem Ostern Willens gewesen, nur sei das Oratorium leider noch nicht gedruckt, und also nicht zu haben.

Personalia. Die Sängerin *Kathinka Evers*, die früher auch einige Zeit am Leipziger Theater angestellt war, macht jetzt in Italien Furore. — Die Sängerin Fräulein *Schloss* hat von der Fürstin von Schwarzburg-Sondershausen einen kostbaren Schmuck zum Geschenk erhalten. — Der Musikalienhändler *Julius Schuberth* in Hamburg, der erst kürzlich eine Medaille vom König von Würtemberg erhielt, hat von dem Dänenkönig eine goldene Uhr mit Kette empfangen. — *J. Hoven* (Vesque von Püttlingen) in Wien ist von einer gefährlichen Krankheit genesen. — *David Strauss* soll sich von seiner Gattin, der gewesenen Opernsängerin *Agnese Schebest*, getrennt haben. —

Wie früher Sachsen, so ist jetzt auch die hannoversche Regierung dem zwischen Preussen und England abgeschlossenen Vertrage über internationalen Schutz des Verlagsrechtes beigetreten. Der Vertrag bezieht sich auch auf Musikalien, und wir haben im vorigen Jahrgange dieser Blätter Nr. 40, S. 669, den Hauptinhalt desselben mitgetheilt.

In St. Quentin starb Mademoiselle *Oblet*, eine der trefflichsten Pianoforte-Spielerinnen und Lehrerinnen.

Drittes Concert des Pariser Conservatoriums der Musik. 1er und 2er Satz aus *Spohr's* Weihe der Töne; — Szenen aus Orpheus und Eurydice von *Gluck* (Orpheus: Mad. *Courtot*); — Concert für die Violine von *Beriot*, gespielt von dem jungen Virtuosen *Theodor Pixis*; — Benedictus von *Haydn*; — *Beethoven's* Ddur-Symphonie.

Die schreckliche Katastrophe des Theaterbrandes zu Karlsruhe ist bekannt. Binnen wenigen Wochen sind drei grosse Theater ein Raub der Flammen geworden: das italienische Theater in Pera (Konstantinopel), das deutsche in Pesth, das zu Karlsruhe. — Das Pesther soll in prachtvollem Style wieder aufgebaut werden. Es wurde vor 35 Jahren, am 9. Februar 1812 eingeweiht und zwar mit zwei von Kotzebue eigens dazu geschriebenen Stücken: „König Stephan“, und „die Ruinen von Athen.“ Zu beiden hatte Beethoven die Musik componirt. — In Archangel ist ein neues Theater gebaut worden, das gegen 600 Menschen fasst.

Anton Schmid, Kustos der Wiener Hofbibliothek, hat eine Monographie der östreichischen Volkshymne: „Gott erhalte den Kaiser“ vollendet, welche interessante Details zur Geschichte und Kritik dieses Nationalgesanges enthält.

Digitized by Google

In Kopenhagen wurde ein neues Ballet: „Der Frühling zu Athen" mit Musik von dem auch sonst schon in Deutschland bekannt gewordenen Baron *Löwenskiold* aufgeführt.

Der König von Baiern hat befohlen, auf dem Odeonsplatze zu München *Gluck* ein Denkmal zu errichten. Bekanntlich war *Gluck* aus der Pfalz gebürtig.

Das Personal des Berliner Hoftheaters besteht aus nicht weniger als 805 Köpfen. Unter den fest Angestellten sind 11 Sänger, 6 Sängerinnen, 4 Chordirektoren und Chorinspicienten, 62 Choristen undChoristinnen, 6 Vorstände der Kapelle, 92 Mitglieder der letzteren, 1 Notenkopist, 3 Orchesterdiener. Zu dem Aushilfspersonal gehören 60 Extrachoristen, 25 Extramusiker auf der Bühne, 60 Eleven der Musikschule.

Der Violinist *Adolph Simon* aus Wien, dessen Auftreten in Frankfurt am Main S. 159 dieser Blätter rühmlich erwähnt wurde, hat von dem Freiherrn von *Rothschild* eine werthvolle Geige zum Geschenk erhalten. — Nachdem er in Amsterdam und im Haag mehrere Concerte gegeben, erhielt er den Antrag, im Hoftheaterorchester im Haag bei der ersten Violine einzutreten — eine Anstellung, die er den 1. Juni dieses Jahres antritt.

Flotow's Oper: „Der Förster" (ursprünglich: L'âme en peine), welche unlängst in Wien aufgeführt wurde, ist auch in Hamburg auf die Bühne gebracht worden, scheint jedoch nicht sehr angesprochen zu haben.

Fünftes Concert des Pariser Musik-Conservatoriums. *Mozart's* Gmoll-Symphonie; — Chor von *Leisring:* Oflli; — vollständige Musik zu *Kotzebue's* Ruinen von Athen, von *Beethoven*, mit verbindendem Gedichte. (Rief sehr verschiedenartige Urtheile hervor.)

Am 7. März ist nun endlich *Félicien David's* langerwarteter „Columbus" im Pariser Conservatorium zur Aufführung gelangt und hat entschiedenen Beifall gefunden; mehrere Sätze mussten wiederholt werden. Das Ganze besteht aus vier Theilen. Der erste schildert die Abfahrt; der zweite „eine Nacht unter dem Wendekreise" (Chor der Meergeister, Gesang des Schiffsjungen, Träume eines Verliebten, Sturm u. s. w.); der dritte die Empörung (Windstille, Meuterei); der vierte; Land! Land! (Tanz der Wilden, Chor derselben u. s. w.), zum Schlusse grosser Triumphchor der Mannschaft.

Am 10. März starb in Wien die bekannte Sängerin *Marianne Sessi*, verehelichte Freiin von *Natorp*, 76 Jahr alt.

Liszt ist, nachdem er die Moldau und Walachei durchstreift, nach Kiew gegangen, während der junge Violinvirtuos *Möser* aus Berlin von Kasan über Sembirski und Pansa geigend, frierend und Rubel einnehmend nach Tobolsk zog.

In Karlsruhe haben die Mitglieder des Hoftheaters Urlaub bis zum 15. Juni erhalten; man hofft, bis dahin mit einem zu errichtenden Noththeater fertig zu werden. Später wird ein grosses neues errichtet, aber an einem anderen Platze, als das abgebrannte.

Die Einrichtung der Tantième an den Berliner Hofbühnen, welche vorläufig nur auf drei Jahr eingeführt war und mit dem 10. März d. J. ablief, ist auf fernere drei Jahre verlängert worden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Neue Musikalien im Verlag von C. F. Peters, Bureau de Musique in Leipzig,

durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Beethoven, Louis van, Polonaise pour Piano tirée du Notturno. Op. 42. 18 Ngr.
Bergt, A., Fantaisie pour Piano. Op. 2. 1 Thlr.
Beyer, F., Les Nouveautés. Morceaux agréables pour Piano sur des motifs favoris. Op. 91.
Nr. 1. Nebucodonosor de Verdi. 18 Ngr.
„ 2. Les Mousquetaires de Halévy. 18 Ngr.
„ 3. Ernani de Verdi. 18 Ngr.
Boehm, C. Leop., Amusement. Pièce pour les Amateurs pour Piano et Violoncelle. Op. 18. 25 Ngr.
Clementi, Muzio, 6 Sonatines progressives pour Piano. Op. 36. Edition nouvelle revue et corrigée. 20 Ngr.
Corticelli, L'Aurore musicale. 15 petits Morceaux doigtés pour Piano. Cahier 1. 2. 3. à 18 Ngr. 1 Thlr. 24 Ngr.
Cramer, Praktische Pianoforteschule. Nach dem neuesten englischen Originale verbesserte und vermehrte dritte Ausgabe. 1 Thlr.
Dancla, Ch., Premier Air varié pour le Violon avec accomp. de Piano. 1 Thlr.
— — 2e Air varié idem. Op. 3. 1 Thlr.
— — 3e Air varié idem. Op. 31. 1 Thlr.
Hupfeld, J., Alwinen-Walzer für das Pianoforte. Op. 5. 10 Ngr.
— — Derselbe für Orchester. 1 Thlr. 15 Ngr.
Kalliwoda, 6 Lieder mit Pianoforte-Begleitung. Op. 150. Complet. 1 Thlr.
Nr. 1. Der drei Burschen Lied. 9 Ngr.
„ 2. Ferne Liebe. 9 Ngr.
„ 3. Wanderers Heimath. 9 Ngr.
„ 4. Des Pilgers Sonntag. 6 Ngr.
„ 5. Tiroler Lied. 6 Ngr.
„ 6. Das Schwerdt. 9 Ngr.
Skraup, F., Trio facile pour Piano, Violon ou Flûte et Violoncelle. Op. 28. 1 Thlr. 20 Ngr.
Taubert, W., 3 Humoresken für das Pianoforte. Op. 72. Nr. 1. 2. 3. à 18 Ngr. 1 Thlr. 24 Ngr.
Fink, G. W., Musikalische Compositionslehre. Nachgelassenes Werk. 1 Thlr.

In einigen Wochen wird erscheinen:

Bach, J. S., Compositionen für die Orgel, Bd. 6, enthaltend 54 grosse Choral-Vorspiele.

Neue Musikalien im Verlage von *Siegel & Stoll in Leipzig.*

Becke, C. G., Hymne für den Männerchor. Op. 20. Partitur und Stimmen. 17½ Ngr.
Bertini, H., Etudes pour Piano. Cah. 1 — 2. à 10 Ngr. 20 Ngr.
Bockmühl, R. E., Fantaisie brill. sur Norma pour Vello et Pf. Op. 51. 1 Thlr. 5 Ngr.
— — Caprice et Variat. pour Vello et Pfte. Op. 52. 1 Thlr. 5 Ngr.

Brunner, C. T., Lyra. Sammlung von 100 beliebten Opernmelodieen für Pfte zu 4 Händen. Op. 72. Nr. 7 — 10. à 10 Ngr. 1 Thlr. 10 Ngr.
— — 30 Etudes p. Pfte. Op. 97. Cah. 1. 15 Ngr.
Büchner, A. E., 3 Lieder für 1 Singst. mit Pfte. Op. 3. 15 Ngr.
— — 2 Lieder ditto. Op. 4. 15 Ngr.
— — 3 Lieder ditto. Op. 7. 17½ Ngr.
Cramer, J. B., Clavierschule. 1 Thlr.
Eichberg, Jul., Etudes pour Violon. Op. 7. Cah. 1. 17½ Ngr.
— — — — Cah. 2. 22½ Ngr.
— — — — Cah. 3. 22½ Ngr.
— — — — Cah. 4. 22½ Ngr.
Hennig, C., 2 Lieder für 1 Singst. mit Pfte. Op. 15. 10 Ngr.
Markull, F. W., Flüchtiger Gedanke in Liedform, für das Pfte. Op. 10. 10 Ngr.
Mozart, W. A., Arie aus der Zauberflöte: „Dies Bildniss ist bezaubernd etc." 7½ Ngr.
— — Arie aus ders. Oper: „Alles fühlt der Liebe Freuden etc." 7½ Ngr.
Sammlung beliebter Märsche für Pfte. Nr. 8—14. à 5 Ngr. 1 Thlr. 5 Ngr.
— — Leipziger Balltänze, neueste, für Pfte. Nr. 10—14. à 5 et 7½ Ngr. 1 Thlr. 5 Ngr.
Trube, A., 8 Impromtus über Themen aus Alessandro Stradella, von Flotow, für Pfte. Op. 15. Nr. 1 — 3. à 10 Ngr. 1 Thlr.
Verlags-Catalog.

Allen Männergesangvereinen, Gymnasien und Seminarien zur Nachricht!

Im Monat März d. J. erscheint in meinem Verlage und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Die Gebote des Herrn,

componirt von A. Zöllner,

Text von **M. L. Glattenstein.** In 4 Stimmen. Preis jeder Stimme von einem ganzen Bogen in grossem Notenformat 3gGr. oder 12 Kr.

Die Partitur kostet 18 gGr. oder 1 Fl. 12 Kr.

Der Name *Zöllner* ist unter allen Sängern so vortheilhaft bekannt, als dass eine weitere Hinweisung nöthig wäre. Dieses Tonstück, welches eigens zu dem bevorstehenden grossen Liederfeste in Meiningen componirt wurde, gehört nach dem Ausspruch der Sachverständigen zu den grössten und besten der *Zöllner*'schen Compositionen und wird seinen Ruf um das Doppelte erhöhen, ihm aber noch mehr Sängerherzen zuwenden. —

Die Ausstattung ist elegant und der Composition würdig, der niedrig gestellte Preis macht sie auch allen Liebhabern zugängig. —

Ferner werden von den nachstehenden 4 Compositionen:

Ambrosianischer Lobgesang, bearbeitet von *L. Spohr*.
Festcantate, von *E. Müller*, componirt von *F. Nohr*.
Die Worte des Glaubens, von *Schiller*, componirt von *F. Grund*.
Gruss an den Landesherrn, von *Bechstein*, componirt von *A. Zöllner*.

welche bei dem Meininger Liederfeste ebenfalls zur Aufführung kommen und ursprünglich nur für die dieses Fest besuchenden Gesangvereine bestimmt waren, noch wenige Abdrücke mehr genommen und sollen die vier Stimmen zu dem ausserordentlich billigen Preis von 8 gGr. oder 36 Kr. abgegeben werden. Liebhaber hierzu wollen ihre Bestellung daher hierauf baldigst machen, da, wenn der geringe Vorrath davon verkauft ist, sie nicht wieder gedruckt werden sollen, wenigstens zu dem niedrigen Preis nicht wieder hergestellt werden können.

Meiningen und Sonneberg, im Februar 1847.

C. A. Mylius.

In unserem Verlage erschien mit Eigenthumsrecht die auf allen Theatern **mit grossem Beifall** aufgenommene Oper:

Die Jüdin von Halévy,

Partitur, Orchesterstimmen, vollständiger Clavierauszug mit deutschem und franz. Text, dito ohne Finale, Clavierauszug ohne Worte, dito leichtes Arr., Clavierauszug zu 4 Händen, arr. f. Violinquartett, für Flötenquartett. **Ouverture, alle 22 Gesangsnummern, Märsche und Tänze** einzeln, dito arr. f. Piano zu 4 Händen à 5 Sgr. — 1 Thlr.

Ueber Lieblingsthemas aus d. Jüdin f. Piano:

Duvernoy. Fantasie über d. Trinkchor. Op. 70. 15 Sgr.
Eckert. Potpouri a. d. Jüdin etc. 15 Sgr.
Heller. Fantasie und Bolero. Op. 31 u. 32 à 17½ Sgr.
Herz. 3 Airs de ballet en Rondos. Op. 26 à 15 Sgr.
Kalkbrenner. Rondo brillant. Op. 129. 15 Sgr.
Kullak. Transcription ou Paraphrase.
Liszt. Grande Fantaisie. 2. Edition. 1 Thlr.
Schunke. Mosaik, Auswahl der beliebtesten Stücke, 4 Lief. à 25 Sgr. Rondo militaire u. Fantaisie s. l. Cavatine à 10 Sgr., à 4 mains 12½ Sgr. Trois Divertissements. Op. 31. 15 Sgr. Gr. variations di bravura. Op. 32. 25 Sgr.
Sowinski. Fantaisie caractérist. Op. 40. 1 Thlr.
Tedesco. Fantaisie. Op. 13. 22½ Sgr.
Tolbecque. 6 Contretänze mit d. Tanztouren. 10 Sgr.
Ernst et Osborne. Souvenir p. Violon et Piano. ½ Thlr.
Panofka. Fantaisie brillante p. Violon et Piano. Op. 10. 1⅓ Thlr.
Panofka et Lee. Duo brillant p. Violoncelle et Piano. 1 Thlr.
Schwenke. Duo p. Piano et Violon ou Violoncelle. Op. 42. à ½ Thlr.
Fürstenau. Rondino brillant f. Flöte mit Piano. Op. 121. 25 Sgr., f. Flöte allein 7½ Sgr.

Berlin.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Bei **R. Franz** in Halberstadt ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Banke, *Ferd.* Neuer Beitrag zur Beleuchtung und Würdigung der Partheilichkeit, Inconsequenz und Ignoranz des Herrn Musikdirektors *Wilke* in Bezug auf die Orgelbaukunst, veranlasst durch dessen Herabwürdigung der vom Herrn Orgelbaumeister *J. F. Schulze* neu erbauten Orgel der Moritzkirche und umgearbeiteten Orgel der Liebfrauenkirche zu Halle. 8. brochirt. Preis 5 Ngr.

Alle Behörden, Künstler und Kunstfreunde, welche an den Fortschritten der Orgelbaukunst und deren neuester Literatur Antheil nehmen, werden diese neue Entgegnungsschrift, in welcher sich zugleich zur näheren Charakteristik des Herrn Wilke höchst interessante Mittheilungen befinden, mit dem grössten Interesse lesen. Der Verleger erlaubt sich daher auf diese Schrift noch angelegentlicher aufmerksam zu machen, als auf die früher bei ihm erschienenen desselben Verfassers.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten März. **Nr. 13.** 1847.

Inhalt: Ueber Klangerzeugung bei Blasinstrumenten u. s. w. — *Nachrichten:* Aus Berlin. Aus Köln. — *Miscellen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber Klangerzeugung bei Blasinstrumenten, so wie über das sogenannte mehrstimmige Hornblasen.

In einem in dieser Zeitschrift Nr. 50 v. J. enthaltenen Berichte finden sich, bei Gelegenheit der Erwähnung des Hornvirtuosen *Vivier* und seiner Concerte, einige Andeutungen über das von so Manchen als eine ausserordentliche Erscheinung bewunderte mehrstimmige Blasen auf dem Horne, in welchen nachgewiesen wird, dass dies Kunststückchen eben nichts mehr und nichts weniger als gerade nur ein solches sei, und eigentlich nicht sowohl in den technischen Theil der Musik, als vielmehr in das Gebiet der Akustik gehöre. Ich benutze diese Veranlassung, einmal, um überhaupt einige Ideen in Bezug auf Klangerzeugung bei Blasinstrumenten ausführlicher darzulegen, und sodann, um das sogenannte mehrstimmige Blasen einer näheren Untersuchung zu unterziehen, welches, wenn gleich für die ausübende Musik weniger von Belang, doch in akustischer Beziehung jedenfalls ein höchst interessantes Phänomen bildet.

Die Erscheinung, dass auf einem und demselben Blasinstrumente sich mehrere Töne zu gleicher Zeit hervorbringen lassen, ist eine bekannte. Es eignen sich dazu vorzugsweise tiefe Pfeifenkörper von verhältnissmässig enger Construction. Nun zerfallen aber alle in der ausübenden Musik vorkommenden Blasinstrumente in zwei Hauptgattungen, nämlich in solche, bei welchen ein Luftstrom direct und ohne weiteres Hinzuthun eine, so zu sagen isolirte, Luftsäule in longitudinale Schwingung versetzt und dadurch erklingen macht, und in solche, bei welchen erst ein anderer Körper, vermöge eines ihn treffenden Luftstromes, die klangerzeugende Schwingung hervorbringt: oder ausführlicher, wo ein schwingungsfähiger fester Körper, durch den Anstoss eines Luftstromes zum Schwingen genöthigt, seine Schwingungen auf eine isolirte Luftsäule überträgt, welche vermöge ihrer Schwere (und Elasticität) zur Hervorbringung einer gleichen oder einer aliquoten Anzahl von Schwingungen befähigt ist. In diesem Falle aber wirkt die isolirte Luftsäule ersichtlich nicht selbständig den Ton erzeugend, sondern nur denselben modificirend und verstärkend. Zur ersten Gattung von Blasinstrumenten gehören alle eine klangerzeugende Luftsäule isolirende hohle Körper: Klangröhren, bei denen ein an dem einen Ende andringender, aber nicht schwingender Luftstrom sich an einem daselbst befindlichen Aufschnitte oder Mundloche schneidet und, mittelst des dadurch verursachten Stosses, die darin enthaltene Luftsäule in zitternde Bewegung versetzt, und sie dadurch zu der ihrer Schwere in einem gegebenen Zeitraum angemessenen Zahl von Schwingungen veranlasst. Ist die Einrichtung der Klangröhre von der Beschaffenheit, dass der eindringende Luftstrom mit gerade hinreichender Kraft auf die ganze Masse der in ihr enthaltenen Luftsäule wirken und sie zum Schwingen nöthigen kann, so erstreckt sich jede vollständige Schwingung von einem Ende der Säule bis zum anderen, und die Klangröhre oder Pfeife lässt den tiefsten Ton, dessen sie überhaupt fähig ist, also ihren Grundton vernehmen.

Hiebei kommt aber noch ein wichtiger Punkt in Betracht: die Richtung des klangerzeugenden Luftstosses. Dass diese ein bedeutendes Moment der Klangerzeugung bilde, ist im Allgemeinen längst anerkannt, die speciellen Bedingungen ihrer Wirksamkeit ermangeln indess noch einer genaueren Feststellung. Nun aber lehrt die Erfahrung, dass weder ein in der Richtung des Querdurchschnittes der Luftsäule, noch ein in der des Längendurchschnittes geführter Luftstoss die letztere zum Schwingen veranlassen könne. Dagegen:

a. dass, wenn der Luftstoss in einer zwischen beiden, der transversalen und longitudinalen, liegenden Richtung den Körper der Luftsäule trifft, ein Klang zum Vorschein komme.

b. dass von allen Stossrichtungen, welche einen Klang zu erzeugen fähig sind, diejenige, welche mit der Richtung des Längendurchschnittes nur wenig divergirt, aber auch nicht mit derselben zusammentrifft, die Luftsäule in Schwingungen versetzt, von denen jede einzelne sich durch die ganze Länge derselben erstreckt: Es lässt sodann die Klangröhre ihren Grundton hören.

c. Von allen unter b erwähnten Stossrichtungen erschüttert diejenige, welche mit der Longitudinalrichtung der Pfeife am Meisten divergirt, ohne jedoch mit der Transversalrichtung zusammenzufallen, auch den kleinst möglichen Aliquottheil der Luftsäule; dieser wirkt sodann selbständig, theilt seine Erschütterung dem zunächstliegenden mit, und so fort, bis sämmtliche Aliquottheile gleichmässig durchlaufen sind. Unter diesen Umständen gibt die Klangröhre ihren höchsten Aliquotton.

Digitized by Google

d. Die zwischen b und c liegenden Stossrichtungen geben die zwischen dem Grundton und seinem höchsten Aliquottone liegenden übrigen Aliquottöne.

e. Je grösser der Einfallswinkel des stossenden Luftstromes wird, d. h. je mehr er sich der Transversalrichtung annähert, desto intensiv stärker muss der erregende Luftstrom sein, da in diesem Falle erst ein Aliquottheil der Luftsäule dem anderen seine Schwingung mittheilen, der Impuls also der grösseren Energie entsprechen muss, welche die Summe der zu überwindenden Elasticität aller einzelnen Theile entgegensetzt.

Verbinden wir mit diesen Erfahrungssätzen das physische Gesetz, dass ein Impuls, welcher einen Körper in allen seinen Theilen gleichmässig erregen soll, denselben in der Richtung nach seinem Schwerpunkte treffen müsse, so ergeben sich folgende durch Versuche ziemlich genau bestätigte Resultate:

a. Der eine Luft-Säule zum Schwingen veranlassende Luftstoss muss dieselbe in einer durch ihren Schwerpunkt gehenden Richtung treffen.

b. Soll ein Aliquottheil einer Luftsäule als selbständig schwingend erscheinen, so muss die Richtung des Restes durch den Schwerpunkt dieses Theiles gehen.

c. Die durch jeden dieser Schwerpunkte und zwar senkrecht auf die Längenrichtung der Luftsäule gehenden Querdurchschnitte derselben bilden die Flächen des Schwingungsknotens.

d. Je grösser der Längendurchmesser im Verhältniss zum Breitendurchmesser der Luftsäule ist, desto leichter zerlegt sich diese in ihre Aliquottheile. Umgekehrt zeigt eine im Verhältniss zu ihrem Breitendurchmesser kurze Luftsäule mehr Selbständigkeit, indem sie sich nicht so leicht in Aliquottheile zerlegt.

e. Muthmaasslich gibt eine Luftsäule den höchsten Aliquotton, den sie überhaupt hervorzubringen fähig ist, alsdann, wenn der Längendurchmesser des zunächst anzuregenden Aliquottheils seinem Breitendurchmesser gleichkommt.

f. Abweichungen hinsichtlich der Grösse des Querdurchschnittes bei einer und derselben Klangröhre, wenn z. B. eine Pfeife an einem Ende weiter als am anderen ist, äussern verhältnissmässig nur geringen Einfluss. Sind diese Abweichungen nicht sehr bedeutend, so ist in Bezug auf das Ebengesagte die Transversaldimension an dem Ende, an welchem der Luftstoss wirkt, die maassgebende für die ganze Länge der Luftsäule. —

Zur Erzeugung von Aliquottönen gehört also 1. eine Veränderung der Richtung, und 2. eine Zunahme der Stärke des erregenden Luftstosses. Der gewöhnliche technische Ausdruck hinsichtlich der Art und Weise, mittelst welcher dies bei Pfeifenkörpern bewirkt wird, ist der des sogenannten Ueberblasens.

Da übrigens der erregende Stoss kein blos mathematischer Begriff, sondern etwas Materielles ist, da ja die ihn bewirkende Luft, als Körper, nach allen Seiten hin Ausdehnung besitzt, so entsprechen die durch ihn zu erzielende Resultate immer der Hauptrichtung des stossenden Luftstromes. Nur darf dieser letztere keine übermässige, von der Hauptrichtung zu sehr abweichende Ausdehnung besitzen. Daher werden alle Pfeifen durch eine feine Spalte angeblasen werden müssen, welche dem Luftstrome diejenige Form ertheilt, in welcher er möglicher Weise wirken kann, und das ist die eines umgekehrten Keiles, dessen Leiterflächen möglichst wenig divergiren. Ist die Divergenz grösser, und der Luftstrom hinreichend stark, so dass er ausser dem Hauptschwerpunkte der Luftsäule noch den Schwerpunkt eines Aliquottheiles mit afficiren kann, so schwingt dieser Aliquottheil für sich selbständig mit, und, da verschiedene Schwingungsarten oder Wellenzüge in einem und demselben Körper, unbeschadet ihrer Integrität, sich durchkreuzen können, so wird auch der Ton des afficirten Aliquottheils zugleich mit dem Grundtone, wenn auch schwächer als dieser, zum Vorscheine kommen; und da ferner die Richtung des Einfallwinkels des zu seiner Miterzeugung erforderlichen Stosses derjenigen, welche den Hauptton hervorbringt, am nächsten liegt, so kann der solchergestalt erzeugte Aliquotton auch kein anderer sein, als der dem Grundtone der Pfeife zunächst befindliche. Also entweder die Octave oder die Duodecime, je nachdem die Pfeife offen oder gedeckt ist. Auf ähnliche Weise lassen sich auch mittelst des Ueberblasens zwei Aliquottöne zugleich hervorbringen, wo aber der Grundton alsdann in der Regel ausbleibt. Zu dieser ersten Gattung von Blasinstrumenten, bei welchen eine direct angeregte Luftsäule selbständiger tonerzeugender Luftkörper ist, zählen wir denn nun die einfache Rohrflöte, die offene und gedeckte Orgelpfeife, die Traversflöte und ihre Unterarten, u. A. m.

Das Gebiet der zweiten Gattung, also derjenigen, deren Luftsäule den Schwingungsimpuls nicht direct empfängt, ist ungleich grösser, eben weil hier die vermehrte Anzahl von Bedingungen eine mannigfaltigere Combination gibt. Bei den dahin gehörigen Instrumenten wird der Ton zunächst nicht durch eine schwingende Luftsäule, sondern durch einen schwereren consistenteren Körper, der fähig ist, sich in Schwingung setzen zu lassen, hervorgebracht, welcher sodann seine Schwingungen einer Luftsäule, deren Schwere entweder eine gleiche oder doch eine aliquote Anzahl von Schwingungen erlaubt, mittheilt.*) Ein solcher Körper kann aber, vermöge seiner specifischen Schwere und Zähigkeit, Eigenschaften welche der Luft nur im geringeren Grade eigen sind, im Verhältnisse zu einer ihm in der Anzahl von Schwingungen gleichkommenden Luftsäule nur klein sein, er wird daher zwar energische, aber kleinere

*) Ein analoger Fall findet bei allen Saiteninstrumenten Statt; hier ist die Saite der primäre, tonerzeugende Körper, der Resonanzboden, oder was dessen Stelle vertritt, der secundäre, welcher die Schwingungen der Saite annimmt und selbige der umgebenden Luft mittheilt. Was das Vernehmbarwerden des Klanges anlangt, so ist der Resonanzboden sogar der Hauptkörper. Könnte man eine schwingende Saite ohne alle Resonanz herstellen, so würde diese selbständig wahrscheinlich gar keinen Klang zu veranlassen im Stande sein.

Digitized by Google

Schallwellen, und somit im Vergleich mit einer selbständig schwingenden Luftsäule eine verschiedenartige Klangfarbe erzeugen. Vielen dieser Körper mangelt es an und für sich an Ausgibigkeit und Kraft des Klanges, und selbst wo diese vorhanden ist, fehlt die zur musikalischen Verwendung nöthige Fülle und Rundung. Diese Eigenschaften aber können durch eine unmittelbar dem Klang erzeugenden Körper so zu sagen zur Disposition gestellte Luftsäule erworben werden, welcher er seine Schwingungen zunächst und durch diese erst der übrigen umgebenden Luft mittheilt. Eine solche Luftsäule verstärkt zugleich vermöge ihrer materiellen Grösse und geringeren Zähigkeit die Schallwellen, gibt daher dem Klange mehr Umfang und Stärke, und modificirt nebenbei durch verschiedenartige ihr zu gebende Form auch die Klangfarbe. Ausserdem aber findet noch eine andere, und zwar gegenseitige Einwirkung zwischen dem schallveranlassenden Körper und der schallverstärkenden und erweiternden Luftsäule statt. Beide Theile, der klangerzeugende Körper, den wir hier den primären nennen wollen, und die mitschwingende Luftsäule, rectificiren und compensiren nämlich gegenseitig etwaige kleine, in ihren Schwingungsverhältnissen stattfindende Abweichungen. Correspondirt nämlich die Zahl der Schwingungen, welche der primäre Körper hervorzubringen im Stande ist, nicht völlig mit derjenigen der ihn unterstützenden Luftsäule, so gleicht die Gegenwirkung beider das Missverhältniss aus, und einer zwingt den anderen zu verhältnissmässig etwas schnellerer oder langsamerer Schwingung. Um nun auf die Instrumente zu kommen, welche den Klang in eben angegebener Art erzeugen, so gehören als erste Gattung hieher alle sogenannte Rohrwerke oder Schnarrregister der Orgel, alle physharmonikaartig construirten, jedoch mit Schallbechern versehene Instrumente, mithin sämmtliche, sowohl ein- als aufschlagende, mit einem Corpus versehene Zungenstimmen. Bei diesen wird der Schall dadurch erregt, dass der Eingang oder das Mundstück der eine Luftsäule von bestimmtem Volumen umschliessenden Schallröhre, des sogenannten Corpus, durch ein dünnes, gewöhnlich sehr oblonges Metallplättchen dergestalt verschlossen wird, dass ein Luftstrom, welcher in die Röhre dringen will, erst das Metallplättchen zurückdrängen muss, welches aber durch seine Elasticität sofort wieder in seine vorige Lage zurückzukehren sich bestrebt, wodurch es natürlich, wenn der Druck des erregenden Luftstromes stetig ist, zu einer fortgesetzten Reihe von Schwingungen genöthigt wird, die sich sodann der Luftsäule des Corpus mittheilen und so den bestimmten Ton, wie nebenbei die demselben eigenthümliche Klangfarbe hervorbringen.

Die zweite hieher gehörige Gattung umfasst alle Instrumente, die in der Hauptsache aus einem einfachen, gleichviel ob geraden oder gekrümmten Rohre bestehen, vom Kuh- und Alphorn bis zu den gesammten Familien der Waldhörner und Trompeten, mit allen ihren Abarten. Hier bildet den primären, also klangerzeugenden Körper ein Theil des menschlichen Organismus: die Lippen, oder vielmehr die Lippenhaut, welche vermöge ihrer Elasticität und Geschwindigkeit sich dazu eignet, fast jede beliebige Anzahl von Schwingungen, die zur Klangerzeugung nöthig ist, anzunehmen. Ich sage: fast; denn sowohl zu einer so langsamen Schwingungsart, wie sie die Erzeugung des durch anderes Material zu ermöglichenden 32 und eines Theils des 16 Fusstons, wie auch der ganz hohen über die dreigestrichene Octave hinausliegenden Töne erfordert, besitzen sie die Fähigkeit nicht in hinreichender Weise. In diesem letzteren Umstande liegt denn auch grösstentheils die Ursache, weshalb man auf 16-Fusstönigen Blasinstrumenten den Grundton nicht, oder nur sehr schwer und kraftlos hervorzubringen vermag, und weshalb die Höhe der horn- und trompetenartigen Instrumente nur einen gewissen Punkt erreicht.

Durch die Lippen bildet sich also hier zunächst der Klang: das angesetzte Rohr enthält dagegen die Luftsäule, welche entweder ganz (dies jedoch aus dem eben angegebenen Grunde nicht unter allen Umständen), oder in ihren aliquoten Theilen, in Mitschwingung versetzt wird. Auch hier findet die schon oben erwähnte Erscheinung Statt, dass mitschwingende Luftsäule und klangerzeugender Körper einander modificiren. Geht die Modification von letzterem, also den Lippen, aus, so entsteht das sogenannte Treiben oder Sinkenlassen, wodurch der Bläser die Schwingungszahl des hervorzubringenden Klanges zu erhöhen oder zu erniedrigen im Stande ist. Geschieht das Umgekehrte, gewinnt die Luftsäule die Ueberhand, wozu sie bei allen Blasinstrumenten, hauptsächlich in der Tiefe, sehr geneigt ist, was aber durch Geschicklichkeit und Achtsamkeit des Bläsers verhindert werden muss, so kommt alsdann gewöhnlich ein Misston, gewiss aber ein anderer, als der vom Bläser bezweckte, zum Vorschein.

Eine dritte Gattung von Instrumenten, deren Construction auf dem Princip beruht, dass hauptsächlich die secundäre Luftsäule den primären klangerzeugenden Körper in seinen Schwingungsverhältnissen fortwährend modificirt, bilden die durch Rohrmundstücke angeblasenen: die Familie der Schalmeien, zu welcher die Hoboen und Fagotte, so wie die Clarinetten gehören. Sie sind eigentlich wohl nur als eine besondere Art der zweiten Gattung anzusehen und können hier füglich übergangen werden.

Der hauptsächlichste zwischen den beiden Arten der zweiten Hauptgattung stattfindende Unterschied ist folgender: bei der ersten Art, also bei den sogenannten Zungenpfeifen, besteht der primäre oder klangerzeugende Körper in einer aus harter elastischer Substanz gebildeten, dünnen, an der schmalen Seite befestigten Lamelle, welche von einer im ruhigen Zustande durch sie verschlossenen, oder fast verschlossenen, Oeffnung vermöge des erregenden Luftstosses abgedrängt wird, aber durch ihre Elasticität fortwährend bestrebt ist, in die vorige Lage zurückzukehren. Der erregende Luftstrom drängt durch die Oeffnung, welche die freiliegenden Kanten der Lamelle mit den Saitenwänden der ersteren bilden, und umschliesst dabei die Lamelle, welche sich nun in transversale Schwingungen versetzen muss, die ihrerseits die hinter der Oeffnung befindliche Luftsäule longitudinal zu schwingen nöthigen.

Chladni ist der Ansicht, der Luftstoss wirke hier

Digitized by Google

ähnlich dem Violinbogen bei der Saite. *Weber* behauptet dagegen, die Wirkung der Zunge sei mit der der Drehscheibe an *Caignard de la Tour's* akustischem Apparate (der Sirene) zu vergleichen. Nichts destoweniger sind beide Ansichten im Grunde identisch, denn was Latour's Sirene rotirend bewirkt, das geschieht vermittelst der Zungen durch Oscillation derselben gerade so wie bei der durch den Bogen gestrichenen Saite.*)

Bei der zweiten Art aber besteht der primäre Klangkörper aus einer weniger specifisch schweren, sehr geringe Härte und an und für sich geringe Elasticität besitzenden Substanz. Während es bei der ersten Art ausreichte, den Klangkörper schon dadurch, dass man ihn an einem Ende befestigte, zum Schwingen zu nöthigen, so sind hier die Erfordernisse complicirter. Vor allen Dingen gehört dazu, dass ein solcher zum selbständigen Schwingen an und für sich weniger befähigter Körper erst an mehreren Punkten unterstützt, und sodann dass durch Spannung seine Elasticität mehr in Anregung gebracht werde. Körper, die auf diese Weise zur Klangerzeugung sich eignen, heissen Membranen, und die Lippe, oder richtiger die Lippenhaut des Bläsers ist nichts weiter als eine solchergestalt aptirte, und zwar doppelte Membran, zwischen welcher der erregende Luftstrom sich hindurchzwängt und sie auf diese Weise zum Schwingen, also Klangerzeugen nöthigt. Es geht mithin bei Behandlung eines Blasinstrumentes der zweiten Art: des Horns, der Trompete etc., der andrängende Luftstrom zwischen zwei nahe aneinanderliegenden gleichmässig gespannten Membranen hindurch und indem diese dadurch auseinandergedrängt werden, strebt ihre Elasticität sie wieder in die frühere Lage zu bringen, wodurch Schwingungen entstehen, welche die secundäre im Instrumente enthaltene Luftsäule gleichfalls zu solchen, und zwar zu longitudinalen, veranlassen. Durch dieses Mitschwingen der Luftsäule wird der Klang zugleich gehörig vernehmbar, erhält Stärke und Fülle, so wie zugleich die ihm eigenthümliche Färbung, welche grösstentheils in der Form der Luftsäule ihren Grund hat. Noch mag hier bemerkt werden, dass die menschlichen Stimmorgane gleichfalls in diese Kategorie gehören.

Jeder schwingungsfähige Körper kann also, wie oben gezeigt worden, neben seiner Hauptschwingungsart, die den Grundton hervorbringt, noch andere Schwingungsarten, durch welche die Aliquottöne entstehen, zu gleicher Zeit annehmen. Es durchkreuzen sich dabei die verschiedenartigen Schwingungen, ohne sich zu stören oder gegenseitig aufzuheben. Doch sind die Nebenschwingungen, wo sie mit den Hauptschwingungen zugleich vorkommen, immer schwächer als diese, und das um so mehr, je weiter der durch eine Nebenschwingungsart erzeugte Aliquotton vom Grundtone entfernt ist. Es lassen sich ferner successive Aliquottöne erzeugen, ohne dass der Klangkörper sich in seine Hauptschwingung versetzt, eine Erscheinung, die sehr gewöhnlich ist, wie denn z. B. die ganze Horn- und Trompetenscala, und ein Theil der Clarinetten-, Hoboen- und Flötentöne nur aus solchen isolirten Aliquottönen besteht. Alsdann aber pflegt die Klangstärke des Aliquottons gemeiniglich sehr ausgibig zu sein. Doppelte, gleichzeitige Aliquoten sind jedoch seltener. Solche Körper, die gleichzeitig in mehr als einer Art schwingen können, sind hauptsächlich die gestreckten festen, durch Spannung elastischen (Saiten), und die flüssigen, durch Druck elastischen (Luftsäulen). Weniger eignen sich dazu die flächenförmigen durch Spannung elastischen weichen (Membranen), und noch weniger die steif elastischen (Stäbe, Lamellen, Zungen). Ferner geben von allen ebengenannten die verhältnissmässig grösseren Körper ihre Aliquottöne leichter her als kleinere. Nicht als ob diese an und für sich weniger befähigt wären, sich in Nebenschwingungsarten versetzen zu lassen, sondern weil hier die Erregung extensiv so gering ist, dass sie der sinnlichen Wahrnehmung entgeht.

Daher sind denn auch die mehreren gleichzeitigen Schwingungsarten am Leichtesten bei Saiten wahrzunehmen. Diese können unter Umständen sogar zwei bis drei Aliquottöne zu gleicher Zeit sehr deutlich zu Gehör bringen. Luftsäulen lassen sich neben ihrem Grundton ungern mehr als eine Aliquote abzwingen; ein dritter gleichzeitiger Ton bleibt immer etwas sehr Zweifelhaftes. Offene enge Pfeifen geben ihre Octave, gedeckte ihre Duodecime bei zweckmässiger Intonirung zwar leise aber sehr gut vernehmbar mit an. Bei überblasenden, d. h. solchen, die so eng gebaut und dergestalt intonirt sind, dass die in ihnen enthaltene Luftsäule nur in der zweiten Schwingungsart angeregt werden kann, die also ihren ersten Aliquotton als Hauptton angeben, erscheint auch wohl noch gleichzeitig eine Quinte des letzteren. Weiter lässt sich an Pfeifen von Doppeltönen nichts wahrnehmen. Denn fortgesetzte Versuche bringen immer nur die höheren Aliquottöne allein und der Reihefolge nach zum Vorschein, wo sodann im gleichen Verhältnisse Grundton und tiefere Aliquote ausbleiben.

Bei Lamellen ist die erste Aliquote allein schon sehr schwer hervorzubringen, und deutlicher wahrnehmbar nur mit Hülfe einer secundären Luftsäule, also in einer Zungenpfeife mit Aufsatz oder Corpus, womittelst auch noch fernere Aliquoten erzwungen werden können.

Membranartige Körper dagegen, die mittelst eines Luftstromes zum Klingen gebracht werden, versetzen sich zwar successiv in mehrfache Schwingungsarten, aber nur vermöge erhöhter Stärke des ersteren, bei gleichbleibender Kraft desselben aber nicht, und gleichzeitige sind gar nicht vernehmbar.

Was nun die Tonwerkzeuge anlangt, bei welchen der Klang mittelst Membranen, die durch einen Luftstrom erregt werden, entsteht, so wirken nach dem Obigen bei den in dieser Beziehung hier in Betracht kommen-

*) *Chladni* hat hier das richtige Princip angedeutet, ohne es jedoch gehörig zu entwickeln. *Weber* ist darüber hinweggegangen, und hat sich ohne Berücksichtigung desselben blos an das System gehalten, welches der Sirene zum Grunde liegt, und glaubt deshalb *Chladni* widersprechen zu dürfen. Alle drei verschiedene Gattungen von Klangwerkzeugen: Zunge, Sirene und gestrichene Saite veranlassen den Klang auf eine und dieselbe Weise mittelst einer fortgesetzten durch den Klangkörper hervorgebrachten Reihefolge von Stössen, mittelst welcher sie die Luft in Vibration versetzen.

Digitized by Google

den horn- und trompetenartigen Instrumenten die Lippen als zwei solche nahe an einander liegende Membrane, welche die gepresste durchstreifende Luft in Schwingungen versetzt. Die Zahl dieser Schwingungen entspricht aber der Vergrösserung oder Verkleinerung des wirkenden Theils der Lippen, so wie deren Spannung, zu welchem Ende der Bläser die Windspalte verlängert oder verkürzt. Höhere Töne erfordern ausserdem etwas stärkere Compression des Luftstromes. Nie aber erzeugt sich ein Aliquotton, vielmehr gibt jede bestimmte Lippenstellung auch nur einen einzigen, ihren Grundton, und jeder andere Ton, der alsdann ebenfalls ein wirklicher Grundton ist, erfordert eine, wenn auch noch so geringe Veränderung derselben. Die Schwingungen jedes solchergestalt erzeugten Grundtones theilen sich nun der Luftsäule des Klangrohres mit und erregen hier, je nachdem ihre Anzahl denen der ganzen im Rohre enthaltenen Luftsäule oder eines aliquoten Theiles derselben gleichkommt, entweder den Grundton oder einen Aliquotton dieser Luftsäule. Dabei ist eine völlige Gleichheit der Schwingungen beider correspondirenden Theile nicht durchaus erforderlich, da letztere, wie schon oben gezeigt worden, sich nöthigenfalls gegenseitig reguliren; wird aber die Differenz zu gross, so entsteht kein Ton, vielmehr verhindert die widerstrebende Luftsäule die Lippen am Schwingen, oder sie zwingt die Lippen, eine andere, dem bezweckten Tone nicht entsprechende Schwingungszahl anzunehmen, und s erscheint ein anderer.

Wenn nun auch die Lippen, während durch ihre Gesammtwirkung ein Klang erzeugt wird, nicht befähigt sind, ausser der Hauptschwingungsart zu gleicher Zeit eine Nebenschwingungsart anzunehmen, so ist dennoch, aber nur in einem einzigen Falle, die Hervorbringung eines Doppeltons auf dem Horne möglich. Bringt nämlich ein Bläser, indem er einen Ton angibt, die Unterlippe zurück, so kommt diese in Bezug auf den geblasenen Ton beinahe ausser Activität, sie schwingt mit weniger Intensität und langsamer, und der leise Grundton des Hornes wird mit vernehmbar. Offenbar wirkt hier die geringere Schwingungszahl der Unterlippe klangerzeugend auf die ganze Luftsäule des Hornes und veranlasst diese zur selbständigen Schwingung. Es erscheint ein solcher Doppelton namentlich bei den geblasenen Tönen desjenigen Dreiklanges, welcher dem Grundtone des Hornes angehört, gleichviel ob erstere in höherer oder tieferer Octave geblasen werden. Bei der Quarte scheint er sich nicht hervorbringen zu lassen, eben so wenig bei der kleinen Terz. Es wirken in obigem Falle die Lippen gleichsam wie ein Doppelinstrument, etwa wie in einem Zungenrohre zwei nebeneinandergesetzte Zungen, von denen die eine den Grundton des Rohres, die andere eine Aliquote desselben intonirt.*)

(Beschluss folgt.)

*) Der Akustiker *Kaufmann* in Dresden hat in seinem berühmten Trompeterautomat dies Princip practisch zur Ausführung gebracht.

Nachrichten.

(Beschluss.)

Berlin. Wilhelm von Oranien, grosse Oper in 3 Aufzügen von *F. Förster*, Musik von *Carl Eckert*. Zum ersten Male aufgeführt zur Feier des Namenstages der Königin von Preussen im königlichen Opernhause, den 19. November 1846, unter Leitung des Componisten.

Also hörten wir hier sowohl am Geburtstage des Königs als auch am Namenstage der Königin eine neue deutsche Oper, eine Begebenheit, die gewiss geeignet ist, einen künstlerischen Nationalstolz zu erregen, wenn es auch weder dem Werke des Herrn *Esser*, noch dem des Herrn *Eckert* gelang, mehr zu erringen als einen Succès d'estime. Beide junge Künstler zeigten sich als vortreffliche, durchgebildete Musiker, aber nicht als auserwählte Operncomponisten. *Carl Eckert* hat bekanntlich schon als Kind und im ersten Jünglingsalter Cantaten, Symphonieen, Oratorien, Operetten etc. geschrieben, und hatte zu letzteren, den dramatischen Versuchen, sein Pflegevater, Herr Hofrath *Friedrich Förster* die Texte geliefert, wie auch zu dieser ersten grossen Recitativ-Oper — (eine uneigentliche, aber gäng und gäbe Bezeichnung für eine Oper ohne Dialog). —

So viel uns bekannt, hat Herr *Förster* als dramatischer Dichter nie etwas Bedeutendes producirt. Um aber einen guten Operntext zu schreiben, braucht's weit weniger Versgeschick, als recht eigentlich dramatischen Esprit. Der Organismus eines guten Operntextes hat darin viel Aehnlichkeit mit einem guten Balletprogramm, dass man ihn vollkommen verständlich mit den Augen auffassen kann; es muss möglichst wenig in der Oper erzählt und verhandelt werden, sondern der gewählte Stoff muss so beschaffen sein, das er sich in einer Reihenfolge von Scenen, die sich organisch und logisch aus und nach einander, wie von selbst, entwickeln, prägnant darstellen lässt. In diesem Sinne sind der Wasserträger, die Stumme von Portici Meisterwerke.

Herr *Förster* scheint selbst gefühlt zu haben, dass sein Text der Oper „Wilhelm von Oranien" leicht unverständlich werden könne, und hat es aus dem Grunde für nöthig erachtet, dem sogenannten Arienbuch, das man von den Logenschliessern zu kaufen pflegt, einen „geschichtlichen Vorbericht" vorauszuschicken, der vier gedruckte Octavseiten einnimmt.

Es scheint uns, als ob der Autor des Textes durch diesen „Vorbericht" von vorn herein auf den Anspruch, ein organisches, durch sich selbst verständliches Kunstwerk geschaffen zu haben, verzichtete. Er hat eine Anzahl historischer Tableaux an einander gereiht, die viel Aehnlichkeit mit sogenannten lebenden Bildern, noch mehr mit den Genrebildern des Herrn *L. Schneider* hierorts haben, der Musik zwar Gelegenheit bieten, einzelne Situationen und Gemüthsbewegungen zu schildern und zu begleiten, aber nicht einen durchgeführten Charakter musikalisch zu incarniren und zu erschöpfen.

Im „Vorbericht" heisst es: „Erster Akt. Die Unterzeichnung des Compromisses am 16. Februar 1566;

Digitized by Google

Ueberreichung der an den König Philipp II. von Spanien gerichteten Bittschrift an die Oberstatthalterin und Regentin der Niederlande zu Brüssel."

„Zweiter Akt. Die Geusen. Die Bilderstürmer. Anna de Hove."

„Dritter Akt. Die Befreiung Leydens durch Oranien: Untergang des spanischen Heeres; die vereinigten sieben Provinzen."

Sollte man nicht annehmen, dass Herr *Förster* sich die Idee zu diesen Operntableaux nach Kenntnissnahme der im Jahre 1842 hier ausgestellten belgischen Bilder: „die Unterzeichnung des Compromisses" von *de Biefve* und: „die Abdankung Carl's V. zu Gunsten Philipp's II." von *Gallait* gebildet habe?

Als wir auf dem Zettel lasen: „Wilhelm von Oranien....Herr *Mantius*", begannen schon unsere Zweifel an dem Texte, noch ehe wir ihn kannten. Wilhelm von Oranien, dieser kluge, schweigsame Diplomat als Tenor-Opern-Held! — Und kannten auch die meisten Theaterbesucher diesen Charakter nicht aus der Geschichte, sie kennen ihn aus *Goethe's* Egmont und wissen, welch gehaltene, ernst-politische Rolle er in dieser Tragödie spielt. Wollte Herr *Förster* eine Episode aus der Geschichte des Abfalls der Niederlande zu einem Operntexte verarbeiten, so musste wenigstens Wilhelm von Oranien dabei aus dem Spiele bleiben. Dieser Charakter hat etwas entschieden Unmusikalisches, und man könnte eher *Daniel Oconnel* in Musik setzen.

Das Liebesverhältniss, in das Herr *F.* den schweigsamen Helden der Niederlande verwickelt, macht fast einen ridicülen Effeckt.

Die Grafen von *Egmont* und *Horn* wären die für eine Oper passenden Gestalten jenes Geschichtsabschnittes gewesen. Statt dessen erscheint Graf *Horn* in der Oper gar nicht, und *Egmont* spielt eine sehr sekundäre Rolle.

Gehen wir nun näher auf den Text ein, und verfolgen den Gang der Handlung, so wird sich zeigen, dass wir dem Libretto nicht ohne Grund einen nothwendigen dramatischen Organismus absprechen.

Der erste Akt spielt zu Brüssel. Scene eine offene Halle. Chor der Bürger: „Waffen! Waffen!....Keine Inquisition!" etc. *Egmont* weist sie zurück und aus dem Saal; aber ein Waffenschmied „Stephan" nimmt für die Bürger das Wort. Z. B.: „Da wir hören, dass ihr euch" — (es sind ausser Egmont noch mehr Edelleute und Oranien selbst auf der Scene)— „verschwört, Protest einlegen werdet gegen die Inquisition und spanische Tyrannei, so wollten wir euch unsern guten Willen zeigen." Darauf Egmont: „Wir sagen besten Dank und bitten: geht nach Haus!" Für eine Parodie der Revolution wären diese Worte sehr geeignet, in einer tragischen Oper sind sie mindestens komisch. Egmont zeigt denn doch den Bürgern die Protestation, die vom Adel unterschrieben und besiegelt. Die Bürger aber meinen, „Waffen!" wären besser und mit dem Schreiben sei nichts gethan. Oranien verspricht ihnen denn auch Waffen, und erklärt ihnen den Mann mit dem Bündel Pfeilen auf den holländischen Ducaten. Darauf lässt er sie schwören: „Für Freiheit und Recht das Schwert in der Hand, dem König getreu! getreu dem Vaterland!" Also eine Revolution mit Treue gegen den König und die spanische Invasion! —

Dies die erste Scene, die uns trotz mancher Mängel dennoch die am Besten dramatisch gedachte und gemachte des ganzen Opernbuches zu sein scheint.

In der zweiten und dritten Scene sehen wir die Regentin Margarethe von Parma, die etwas von Liebe singt, ohne dass wir vorläufig wissen, nach wem sie sich sehnt; ausserdem singen spanische Sänger und spanische Tänzer tanzen.

Vierte Scene: Oranien, die Edelleute und die Bürger erscheinen, um der Regentin das Compromiss zu überreichen. Sie nimmt es an. Ein spanischer Pfaffe warnt sie, den demüthigen „Bettlern" nicht zu trauen. Dies Wort (des gueux), woraus, wie die Vorrede uns erzählt, das Wort „Geusen" entstanden, bringt eine grosse Aufregung hervor. Die Niederländer sind beleidigt und empört, die Spanier frohlocken.

Der zweite Akt beginnt mit einem Trinkgelage der niederl. Edlen, die dazu ein Lied zu Ehren ihres Landes singen.

Zweite Scene: Oranien und der Waffenschmied Stephan kommen dazu; Letzterer will nicht mittrinken, er kann den Schimpf „Bettler" nicht vergessen, über den die Edlen sich schon hinweggesetzt zu haben scheinen. Graf *Marnix*: „Ei nehmt es nicht so sehr zu Herzen!"

Dritte Scene. Graf Egmont und mehrere Adlige als Geusen verkleidet. Der „Vorbericht" sagt: „Sie tragen über ihren seidenen Kleidern zerlumpte Mäntel, alte Hüte mit einem Löffel daran, und um den Hals eine Schnur mit einer Münze, welche die Aufschrift führt:

„Dem König getreu bis zum Bettelsack!"

Man erkennt die Bettler nicht und will sie hinauswerfen. Verwirrung. Chor, Alle:

„Haltet ein! Schlaget zu!"
Schenket ein! Haltet Ruh!"

Man demaskirt sich und singt endlich in friedlichem Ensemble die Inschrift jener Geusenmedaille:

„Dem König getreu bis zum Bettelsack!"

Der Schlusschor dieser Scene lautet aber wieder revolutionär:

„Auf, ihr Brüder, auf zur Rache,
Für des Bundes heil'ge Sache!
Vorwärts! in der Feinde Reih'n!
Schlagt sie nieder! dringt hinein!"

Dem König getreu bis zum Bettelsack bleiben, doch aber seine spanischen Soldaten todtschlagen wollen! — Das verstehen wir nicht.

Jetzt folgt ein Duo zwischen Oranien und Egmont, was den berühmten Dialog derselben Beiden im II. Akt des *Goethe*'schen Egmont zum Inhalt hat. Der kluge Oranien warnt Egmont vor den Schlingen der spanischen Hofperfidie.

Vierter, fünfter und sechster Auftritt: der Page der Regentin berichtet dieser über die Prophetin Anna de Hove, die Regentin singt eine Cavatine von ihrer Liebe, deren Gegenstand wir noch immer nicht kennen.

Siebenter Auftritt. Diener der Inquisition bitten die Regentin, einige Todesurtheile zu „signiren", Anna de

Digitized by Google

Hove, die Prophetin, ist unter den Todesverdammten. Sie erscheint und singt Recitativ und Arie nach biblischen Textworten.

Die Pfaffen werden wüthend, die Regentin und der Page zur Milde gerührt. Die Prophetin verschwindet, d. h. sie geht ab, die Pfaffen und Spanier stürzen ihr nach, um sie zu fahnden.

Neunter Auftritt. Marktplatz in Brüssel, Volksfest, Chor und Tanz von „Verkäufern, Mädchen, jungen Herren, spanischen Soldaten, Bürgern, Puppenspieler, Wunderdoctor, Würfelspieler, Thierbändiger!"

Zehnter Auftritt. Die Regentin und ihr Hof, Cardinal Granvella und andere Pfaffen.

Elfter Auftritt. Bilderstürmer, Choral abwechselnd mit Tanzmusik.

Zwölfter Auftritt. Andere Bilderstürmer mit Anna de Hove, die verbrannt werden soll. Sie singt eine Arie: „Weh über dich Jerusalem!"

Dreizehnter Auftritt. Oranien, Egmont als Geusen, mit Anderen, die zur Verbindung gehören, kommen hinzu, um Anna zu befreien. Kampf mit den Spaniern, Oranien trägt die Prophetin auf seinen Armen aus dem Getümmel.

Dritter Akt. Anna de Hove's Wohnung in oder bei Leyden.

Erster Auftritt. Oranien mit verbundenem Kopfe schläft auf einem Bette. Anna singt ein Schlummerlied, sie liebt bereits ihren Retter. Oranien erwacht und macht der Prophetin eine Déclaration d'amour, sie widersteht nicht lange.

Ensemble. Beide:

„Nimm hin mein Herz, auf ewig bin ich dein!" etc.

Zweiter Auftritt. Die Geusen kommen, finden Oranien und theilen ihm Egmont's Tod mit. Oranien erwacht aus seinem Liebestaumel und will in's Feld, um Leyden zu entsetzen und dem spanischen Heere den Untergang zu bereiten. Anna de Hove, die anfangs schmerzlich erstaunt, in ihrem Befreier und Geliebten einen so berühmten Helden und Prinzen zu entdecken, begleitet ihn in den Kampf.

Dritter Auftritt. Pfaffen und Soldaten kommen, um der Prophetin Haus zu durchsuchen, man fahndet auf Oranien; dass die Prophetin dem Scheiterhaufen entkommen, scheint man schon vergessen zu haben. Man „findet das Nest leer" und zieht unverrichteter Sache ab.

Vierter Auftritt. „Schlussscene." Domhalle innerhalb der Stadt Leyden; man erblickt das Lager der Spanier und am fernen Horizonte die Dämme und Dünen des Meeres. Bürger und Volk. Choral. Man sieht die Flut in's Lager brechen.

Letzter Auftritt. Schiffe legen an. Oranien und die Geusen sind da und haben gesiegt. Chor: „Oranien Heil!" etc. In der Entfernung fällt ein Schuss, Oranien sinkt zusammen. Entsetzen. Er wird in den Vordergrund geführt. Ein Bündel Pfeile nehmend und sie emporhaltend: „Gott schütze Niederland!" (stirbt.)

Chor:

„Gott schütze Niederland!"

(Ende.)

An der Wahl des Stoffes hat es dies Mal nicht gelegen, wenn kein guter Operntext producirt wurde, aber unser Verfasser ist kein dramatisches Talent. Er hat einige effectvolle Scenen an einander gereiht, aber keine Charaktere, keine Fleisch und Blut gewordenen Träger der Handlung hinzustellen verstanden. Durch diese dramatische Unzulänglichkeit ward er dem Componisten ein arger Stein des Anstosses, über den selbst ein grösseres musikal. Talent als unser junger Künstler (*Carl Eckert*) straucheln musste.

(Fortsetzung folgt.)

Köln. Am Dienstage und Samstage vor Carneval wurden hier von Bürgern im städtischen Theaterhause vier carnevalistische Singspiele, wozu die Gesänge und Orchester-Musik von dem hiesigen Musiklehrer *W. Herx* componirt und arangirt waren, mit vielem Beifalle aufgeführt. Es zeichnete sich dabei eine neue Quodlibet-Ouverture für grosses Orchester von genanntem Componisten so besonders aus, dass dieselbe jedes Mal mit anhaltendem Aplaus „Da Capo" verlangt wurde. Dem Componisten, welcher selbst dirigirte, liess man mehrere Tusche bringen.

Der Verfasser dieser ausgezeichneten Quodlibet-Ouverture ist derselbe, welcher die grosse Fest-Ouverture für die Königin von England schrieb. D. *B.*

Miscellen.

Musikalische Ansichten von *Börne*, aus seinen dramaturgischen Blättern.

Nachtigall und Rabe.

Ein Schäferspiel. Musik von *Weigl.*

„Die Musik? nun ja, dem Herzen war sie wohlgefällig, und der Verstand kommt, wie gewöhnlich zu spät hinten drein. Es ist schwer, den Schmeicheleien *Weigl's* zu widerstehen, wenn man auch weiss, dass sie nichts weiter sind als das. Die Nachahmung von verschiedenen Vögelgesängen, wie sie in diesem Schauspiele vorkommt, scheint mir kein würdiger Gegenstand der Tonkunst zu sein. Der musikalische Ausdruck hörbarer Dinge gleicht einer Uebersetzung aus einer Sprache in die andere; wenn sie treu ist, hört sie auf schön zu sein, und wenn sie schön ist, wird sie ungetreu. Die Tonkunst soll nichts Sinnliches nachahmen, weder etwas Sichtbares, noch etwas Hörbares; thut sie es, so folgt sie als Schatten der Wirklichkeit nach und erniedrigt sich. Sie darf ihre Stoffe nur aus einer Welt nehmen, die unter oder über den Sinnen liegt, um sie für die menschlichen Sinne zuzubereiten. Das Gebiet der Empfindung und Leidenschaften gehört ihr an. Will sie ja Dinge der aussermenschlichen Natur darstellen, so müssen sie Gebilde der Phantasie, dürfen aber nicht aus der Erfahrung genommen sein, damit die Vergleichung mit dem Urbilde vermieden bleibe. Eine Schöpfung, ein jüngstes Gericht, aber kein Sonnenaufgang, kein Donnerwetter soll musikalisch ausgedrückt werden. In einer Oper mögen Engel singen, aber keine Nachtigallen. Man

Digitized by Google

erinnere sich der Melodie zum Gesangstücke Nr. 8 der hier besprochenen Oper:

> Mit hundert Stimmen ruft der Chor
> Des Federvolks von Busch und Zweigen.

Es ist gewiss Natur darin, aber es ist die gemeine Natur, und die Darstellung steht so weit unter dem Vorgestellten, das man, ohne Text, glauben würde, nicht die gefiederten Sänger des Waldes, sondern Federvieh lärmen zu hören. Ich wenigstens dachte im Hühnerhofe zu sein, und sah den Mist. Ferner:

> „Der Kukuk selber wagt zwei Töne."

Ganz natürlich wie ein Nürnberger Gukukchen mit einem Blasbälgchen unter den Füssen, und wenn ich mich nicht irre, musste sich sogar das erste Fagott zu dieser Spielerei hergeben. Vielleicht hätte Mozart selbst solche Landschaftsmalerei nicht besser auszuführen verstanden, aber dann wird er sie gar nicht unternommen haben."

Feuilleton.

Kapellmeister *Schindelmeisser* ist in Hamburg als Musikdirektor am Stadttheater, Herr *Cläpius* in gleicher Eigenschaft am Königsstädter Theater zu Berlin angestellt worden.

In den letzten Tagen hat *Tichatschek* gleichzeitig in Berlin und Hamburg gastirt. Am 13. März sang er in Berlin den Stradella, setzte sich den anderen Morgen auf den Dampfwagen, trat denselben Abend, den 14., in Hamburg als Masaniello auf, kehrte den folgenden Morgen wieder nach Berlin zurück, wo er, den 15., das Publikum als Raoul in den Hugenotten entzückte, und sang den 16. wieder in Hamburg als Max im Freischütz.

In Frankfurt am Main hat sich ein neuer Gesangverein gebildet, der sich „Johannesgesangverein" nennt und namentlich die Pflege des kirchlichen Liedes bei dem Gottesdienste der Deutsch-Katholiken beabsichtigt. Dirigent ist der Musiklehrer *Friebel*.

Wie man sagt, soll *Meyerbeer* in den österreichischen Adelstand erhoben werden. — Eine Einladung nach München, um daselbst seine Vielka (Feldlager in Schlesien) aufzuführen, musste er ablehnen, weil er nach London geht, um dieselbe Oper dort in Szene zu setzen.

Dupres, der bekanntlich *eine grosse* Kunstreise durch Deutschland angetreten hat, ist in Hamburg als Edgardo in Donizetti's Lucia di Lammermor entschieden — durchgefallen. Allerdings war er heiser.

Am 21. März wurde in Paris, im Saale des Conservatoriums, die „Ode-Symphonie" Manfred, in vier Abtheilungen, Musik von *Louis Lacombe*, zum ersten Mal aufgeführt. Der Beifall soll rauschend gewesen sein; die Hauptpartieen sangen die Damen *Rupplin* und *Duflot-Maillard*, die Herren *Roger* und *Tagliafico*.

In Mainz ist es zwischen dem Theaterdirektor *Löwe* und dem Bassisten *Sesselmann* zu einem kuriosen Prozesse gekommen. Der Erstere behauptete, der Letztere habe nicht die für die Bühne nöthigen Stimmmittel, und der Bassist musste daher vor Sachverständigen zwei Proberollen singen. Da er in beiden gut bestanden hat, so wird der *Löwe* wohl den Prozess verlieren.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Erste Novasendung von **H. F. Müller's** Musikverlag in Wien.
Am 1. Februar 1847.

Kažyński, V., Pensée fugitive en forme de Nocturne. Impromptu pour le Piano. 30 Kr.
— — Maria-Mazourka p. l. Piano. 30 Kr.
— — Alexandre-Polka, (15. Polka caract.) p. l. Piano. 30 Kr.

Kováts, J., Francia Négyes Hunyadi Lászlo Dal-Játékából. (Quadrille nach Motiven der Oper: Hunyadi Laszlo) für das Piano. 40 Kr.

Lepont, Le Carneval de Vienne. Six Polkas et une Redowa pour le Piano ornées des 7 lithographies color. 3 Fl.
— — La Guerrière. Polka p. l. Piano (m. col. Titelvign.) 30 Kr.
— — La Bohémienne dito. 30 Kr.
— — La Lionne dito. 30 Kr.
— — La belle Viennoise dito. 30 Kr.
— — La Basquine dito. 30 Kr.
— — Louise dito. 30 Kr.
— — La Redowa pour le Piano (m. col. Titelvign.) 30 Kr.

Liszt, Fr., Dessauer's Lieder für das Pianoforte übertragen, complet. 2 Fl.
— — Nr. 1. Lockung. 45 Kr.
— — Nr. 2. Zwei Wege. 30 Kr.
— — Nr. 3. Spanisches Lied. 1 Fl.

Molique, B., Fantasie über schwäbische Volkslieder, Op. 32.
Für die Violine mit Begleitung des Pianoforte. 2 Fl. 45 Kr.
Für die Violine mit Begleitung des Orchesters. 4 Fl. 15 Kr.

Plachy, Jul., Le Délice de la Jeunesse. Op. 4. pour le Piano.
Nr. 1. Marie la Fille du Regiment. 36 Kr.
Nr. 2. Lucrezia Borgia. 36 Kr.
Nr. 3. Les Fils d'Aymon. 36 Kr.

Rubinstein, A., Voix intérieures. Op. 8. p. l. Piano.
Nr. 1. Volkslied. 30 Kr.
Nr. 2. Rêverie. 45 Kr.
Nr. 3. Impromptu. 45 Kr.

Strauss Sohn, **Joh.,** Zeitgeister. Op. 25. Walzer.
Für das Pianoforte. 45 Kr.
Für das Orchester. 2 Fl. 45 Kr.
— — Fidelen-Polka. Op. 26. für das Pianoforte. 24 Kr.
dito für das Orchester. 1 Fl. 15 Kr.

Bei **B. Schott's** Söhnen in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Bertini, H., Fantaisie à 4 mains sur I. Puritani. Op. 167.
— — Duo brillant à 4 mains sur Norma. Op. 168.

Burgmüller, Fréd., Le chant du soir, valse brillante.
— — Fantaisie brillante sur Benedetta de L. Puget.
— — Benedetta, nouvelle Polka.

Döhler, Th., Le Postillon. Rondeau brillant. Op. 63.

Goria, A., Fantaisie de concert sur Belisario. Op. 27.

Lecouppey, F., Etudes élémentaires. Op. 10.

Rosellen, H., Nocturne. Op. 92. Nr. 1.
— — Tarentelle. Op. 92. Nr. 2.

Schulhoff, J., 2. Nocturne. Op. 19.
— — 2. Valse brillante. Op. 20.

Wolff, E., 3 Chansons polon. orig. sans paroles. Op. 139.
— — Reminiscences de Robert Bruce, duo brillant à 4 mains. Op. 143.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten April. **Nr. 14.** 1847.

Inhalt: Ueber Klangerzeugung bei Blasinstrumenten u. s. w. — *Nachrichten:* Aus Kopenhagen. Aus Neapel. Aus Hamburg. Aus Schleiz. Aus Liegnitz. — *Miscellen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber Klangerzeugung bei Blasinstrumenten, so wie über das sogenannte mehrstimmige Hornblasen.

(Beschluss.)

Wir kommen nun zu der Erscheinung des mehrstimmigen Hornblasens. Nach dem Vorstehenden ist dies, den eben erwähnten einzigen Fall ausgenommen, der weiter nichts als den Horngrundton, und auch diesen nur in den wenigen oben angegebenen Combinationen, liefert, eine reine Unmöglichkeit. Ja, wird man einwenden, es ist aber doch möglich, und der Hornist *Vivier* hat diese Möglichkeit gezeigt! Mit Nichten. *Vivier's* Praktik ist eben so wenig ein mehrstimmiges Hornblasen, als das Kunststückchen, welches dafür ausgegeben wird, ein neues ist. Jeder einigermaassen geschickte Hornist kennt es, und würde es, wenn es überhaupt der Mühe werth wäre, in kurzer Zeit bei nicht übermässiger Uebung noch vollkommener hervorzubringen im Stande sein. Man könnte es eine Art musikalische Bauchrednerei nennen, aber das ist es noch nicht einmal.

Bläst ein Hornist, so bildet er die Töne nur mit den Lippen. Die Kehlkopforgane, als selbständige Tonwerkzeuge, bleiben dabei ausser Thätigkeit. Nichts hindert diese daher, für sich ebenfalls zu wirken und Töne hervorzubringen, insoweit dabei die anderweitig beim Blasen in Anspruch genommenen Mundorgane, namentlich die beinahe geschlossene Mundöffnung, nicht hinderlich sind. Der Bläser ist daher im Stande, während des Blasens mit der Kehle Töne anzugeben, die freilich wegen der geschlossenen Mundhöhle meistentheils durch die Nasenöffnungen gehen und daher nasal und brummend klingen. Eine im Unisono mit der geblasenen Stimme fortschreitende Brummstimme erfordert wenig Mühe; dagegen will es geübt sein, die Brummstimme so zur Selbständigkeit auszubilden, dass sie andere Intervalle als die geblasenen angibt, also ein wirkliches Accompagnement bildet. Es existiren übrigens Pfeifenvirtuosen, welche mit dem Munde gepfiffene Melodieen ganz hübsch mit einer regelrechten Reihe von Brummtönen zu begleiten verstehen.

Eine zweite Fertigkeit, die sich aber ganz von selbst bildet, ist die, die Choanen zu schliessen, so dass die Brummtöne nicht durch die Nasenöffnungen, sondern mit durch die Lippenspalte des Bläsers gehen und so durch das Horn erst in den Bereich der äusseren Luft kommen. Das Instrument wirkt für die Brummtöne sodann als schallverstärkend, sprachrohrartig, und gibt diesen gerade so viel Kraft, um nicht gegen die übrigen Horntöne zu sehr zu verschwinden.

Damit hätten wir also schon zwei der mehrstimmigen Horntöne, von denen, wie man sieht, der eine gar kein Hornton, sondern Menschenstimme ist. Jetzt zu dem dritten. Dieser ist freilich ganz anderer Art, und ein rein akustisches Phänomen. Lässt man zwei zu irgend einem Akkord gehörige Töne zugleich erklingen, so wird man, besonders bei ausgibigen und den Klang erhaltenden Instrumenten, ohne grosse Mühe einen dritten sehr tiefen Ton zu Gehör bekommen, der bei genauer Untersuchung sich als der zu den beiden ersten Tönen gehörige Fundamentalton ausweiset. Sein Mitklingen ist freilich an und für sich nur schwach, aber nicht ohne gewisse sich bemerkbar machende Fülle. Es rührt daher, dass die Tonschwingungen eines einzelnen Tons, welche mit denen des anderen zusammentreffen, sich gegenseitig unterstützen und dadurch wahrnehmbarer werden. Macht ein Ton z. B. in einem gegebenen Zeitmomente 4, der andere 5 Schwingungen, so wird von beiden Tönen je die erste Schwingung zusammentreffen, sich abgesondert bemerkbar machen, und im Gehöre den Eindruck eines besonderen Tones verursachen. Im ebengenannten Falle haben die beiden Töne das Verhältniss einer Terz. Da nun in derselben Zeit, in welcher ein Zusammentreffen ihrer Schwingungen ein Mal geschieht, der tiefere Ton 4 Schwingungen macht, so muss der erscheinende dritte Ton zum letzteren im Verhältniss von 1 : 4 stehen und dessen Doppelunteroctave bilden. Und so bestätigt es die Erfahrung.

Gibt man auf zwei Hörnern, auf der Orgel, u. s. w. die nachfolgenden Intervalle zu gleicher Zeit an, so erklingen die dabei gesetzten Nebentöne, welche Suoni terzi genannt werden, nämlich:

	$\frac{d}{\bar{c}}$	$\frac{\overline{es}}{\bar{c}}$ tief,*)	$\frac{\overline{es}}{\bar{c}}$**)	$\frac{\bar{e}}{\bar{c}}$	$\frac{\bar{f}}{\bar{c}}$	$\frac{\bar{g}}{\bar{c}}$	$\frac{\overline{as}}{\bar{c}}$	$\frac{\bar{a}}{\bar{c}}$	$\frac{\bar{b}}{\bar{c}}$	$\frac{\bar{\bar{c}}}{\bar{c}}$
suoni terzi:	$\underline{C}$	F	$\underline{As}$	C	F	c	As	F	$\underline{\underline{B}}$	C

*) Als untemperirte kleine Septime zu F.

**) Als kleine Terz zu $\overline{C}$, im Verhältnisse von 5 : 6.

Digitized by Google

Aus dieser Folge ergibt sich die Regel: Zu je zwei angegebenen Tönen gehört als Suono terzo ein Ton, welcher der Grundton ist zu der sogenannten natürlichen Tonreihe, in welcher erstere ein Intervall bilden.

Die untemperirte diatonische Leiter zum Grunde gelegt, so erscheint zur gr. Secunde, gr. Terz, Quinte und Octave immer eine der Unteroctaven der Tonica, indem alle diese Intervalle Glieder der natürlichen Tonleiter einer solchen Unteroctave bilden, die Quarte dagegen, so wie die kleine Terz und grosse Sexte, geben eine Unteroctave der Quart, indem diese drei Intervalle nicht zur Naturtonleiter der Tonica, sondern zu der der Quart*) gehören.

Die Suoni terzi machen sich jedem aufmerksamen Beobachter beim Anhören mehrstimmiger Vorträge oft und leicht, beim vollen Orgel- und Orchesterspiele manchmal sogar merkwürdig stark hervortretend, bemerkbar, und beim Hornblasen unter gleichzeitigem Accompagnement von Brummtönen erscheinen sie, wenn rein geblasen und accompagnirt wird, zwar schwach, aber im Verhältniss zu den veranlassenden Tönen dennoch deutlich vernehmbar.

Als vierter Ton endlich kann sich denn zuweilen wohl noch der Grundton des Hornes, dessen Entstehung oben beschrieben worden, mit bemerkbar machen, aber jedenfalls nur sehr schwach.

Die verschiedenen Klänge des sogenannten mehrstimmigen Hornblasens bestehen daher aus folgenden: 1. dem Hornklange, 2. einer dazu gesungenen Brummstimme, 3. dem durch beide gebildeten Suono terzo, und 4. dem Grundtone des Hornes. Man sieht, der Bereich von 3 und 4 ist ungemein beschränkt. Nr. 3 kann nur den Grundton des Hornes, die Oberoctave desselben und die Quart liefern, denn die übrigen Suoni terzi möchten schwer zu verwenden sein, abgesehen davon, dass sie auch nur sehr leise erklingen; obendrein müssen die Intervalle in mathematisch reinem Verhältnisse zu einander stehen: Temperirte geben wieder ganz andere, und zwar hier gar nicht brauchbare Resultate. Nr. 4 aber umfasst nichts weiter als den einzigen Horngrundton.

Somit sind denn zum Zwecke des mehrstimmigen Hornblasens, und zwar im günstigsten Falle, immer nur die folgenden Akkorde verwendbar, nämlich vierstimmig: C C c g und C C c̄ ē, von denen die beiden höchsten Töne mittelst des Brumm- und Hornklanges hervorgebracht werden, der dritte ein Suono terzo und der vierte der Grundton des Hornes ist. Von dreistimmigen aber liegen hauptsächlich C c̄ ē, C c g, F c f, As c̄ as, F c̄ a und As c̄ es zur Hand, von denen die tiefen Terzi suoni sind.

Mit einem in quantitativer wie qualitativer Hinsicht so dürftigen Material ist in musikalischer Beziehung nicht viel anzufangen. Die gebrummte und geblasene Zweistimmigkeit wäre freilich noch am Besten zu benutzen, da sie am umfangreichsten ist, und Terzen, Quinten und Sexten mit Bequemlichkeit hervorgebracht werden können. Nichtsdestoweniger würde sie aber auf die Dauer in musikalisch-ästhetischer Beziehung bald Ueberdruss und Widerwillen erregen, da der Brummton ein zu unschöner ist, als dass man ihn auf längere Zeit als Secundarius hören möchte. Seine längere Anwendung würde auch den Bläser ermüden und dabei den eigentlichen Hornklang beeinträchtigen.

Deshalb mag denn die ganze Erscheinung des sogenannten mehrstimmigen Blasens auf dem Horne, wie auf der Trompete und Posaune, auf denen es sich ebenfalls ausführen lässt, zwar als Curiosum gelten, kann aber auf musikalisch-praktische Brauchbarkeit und ästhetischen Werth nicht den geringsten Anspruch machen.

Hdt.

*) Für Hornisten: Dissoniren der Quart.

Nachrichten.

(Beschluss.)

Briefe aus Kopenhagen. — Zweiter Brief. Concertmusik. Wenden wir uns jetzt zur Concertmusik, und zwar zunächst zu den festen Concerten, deren es leider nur sechs im Winter gibt, welche der Musikverein veranstaltet, und von denen vier (die sogenannten Symphonie-Concerte) ausschliesslich der Aufführung von Symphonieen und Ouverturen gewidmet, bei den anderen beiden Concerten jedoch Solovorträge und Chorgesang nicht ausgeschlossen sind. In dem ersten Concerte letzterer Art hörten wir die achte Symphonie von *Beethoven*, die Ouverture im ernsten Style von *Spohr*, einige Fragmente aus der kleineren Messe von *Beethoven*, und einen Akt aus *Boieldieu's* Rothkäppchen; in den bis jetzt stattgefundenen Symphonie-Concerten führte man uns die Symphonieen in D von *Haydn*, in Adur von *Beethoven*, in D (ohne Menuett) von *Mozart*, in Cmoll von *Mendelssohn*, und in Fmoll von *Onslow*, die Ouverture zu Faruk von *Weyse*, Jessonda von *Spohr*, Leonore (Nr. 3 in Cdur) von *Beethoven* und das Septett von *Beethoven*, mit verstärkter Besetzung der Streichinstrumente, vor. In vier Concerten also hörte man kein einziges bedeutendes Werk der Neuzeit! denn die kleine Mendelssohn'sche Symphonie, eine Jugendarbeit, welche der Componist selber nicht anerkennt, ist nicht zu nennen. Hauptsache müssen bei dergleichen Kunstinstituten die Werke von *Haydn*, *Mozart* und *Beethoven* sein und bleiben, aber man sei deshalb auch nicht blind für die vortrefflichen Werke eines *Franz Schubert*, *Mendelssohn*, *Robert Schumann*, *Gade*, von denen man in dieser Saison noch keins zu Gehör brachte, während man doch weniger bedeutende Werke von *Onslow*, *Weyse* etc. nicht ignorirte. Mögen diese Worte von dem geehrten Direktorium, dem wir ein ehrenwerthes Streben freudig zugestehen und dem wir für viele Genüsse Dank schuldig sind, nicht missverstanden werden: nur kein starres Festhalten am Alten, keinen Stillstand! — Was die Ausführung der Werke betrifft, so gestehen wir, dass wir lieber darüber schweigen, da wir nicht viel Lobendes sagen können. Die Seele des Orchesters ist der Dirigent, und wenn derselbe sich solche Fehlgriffe zu Schulden kommen lässt, wie Herr Kapellmeister *Gläser* bis-

Digitized by Google

her, so ist nicht viel Heil zu erwarten. Es ist hier nicht der Ort, auf Einzelnheiten einzugehen, doch können wir uns nicht enthalten, auf's Entschiedenste gegen die Misshandlung des Beethoven'schen Septetts durch verstärkte Besetzung der Streichinstrumente zu eifern. Liegt es denn nicht auf der Hand, wie sehr anders *Beethoven* die Instrumente hier als in seinen Orchesterwerken behandelt und benutzt hat, und wie sehr diese zarte, solomässige Behandlung einer stärkeren Besetzung widerstrebt? Einen fast komischen Effekt machte der Vortrag des Canon im Finale nach dem emsig taktirenden Stabe des Dirigenten. Ferner erinnern wir an das unleidliche Uebereilen der Scherzi bei ihrer Wiederholung nach dem Trio, an so manche unstatthafte Ritardando's (wie z. B. beim zweiten Thema im Allegro des Septett's), an das beispiellos schleppende Tempo der Leonoren-Ouverture, welche überhaupt höchst unwürdig ausgeführt ward, während sich die Symphonieen von *Mozart*, *Mendelssohn* und *Onslow* einer recht gelungenen Ausführung zu erfreuen hatten. —

Extra-Concerte wurden von Herren *Rung* und Kammermusikus *Lüders* (Beide Singemeister am hiesigen Theater) veranstaltet; ersterem waren wir beizuwohnen verhindert, man wird allerdings das Programm, bestehend aus 13 Gesangcompositionen des Concertgebers, der *Rossini*'schen Arie „Una voce poco fà", und der Wüste von *Félicien David*, nicht eben geschmackvoll nennen können, doch hörten wir sonst viel Günstiges über dies Concert. — Dass Herr *Lüders* in seinem Concerte nur eine Solonummer spielte, war auffallend; dass er aber nicht mehr Fleiss auf das Einstudiren dieser einen Nummer verwendet hatte, war um so betrübender, als dadurch ein so tiefes Meisterwerk wie die *Beethoven*'sche Fantasie mit Chor gänzlich zu Grunde gerichtet ward, indem nicht allein der Solist und das Orchester augenscheinlich noch mit den technischen Schwierigkeiten zu kämpfen hatten, sondern beide Theile einige Male gänzlich auseinander waren; auch hatte man sich nicht gescheut, einen längeren Satz aus dem ersten Allegretto gänzlich wegzulassen; der vergriffenen Tempi wollen wir nicht weiter gedenken! O, Ihr Künstler, habt Ihr denn so wenig heilige Scheu vor dem Namen eines *Beethoven*, dass Ihr seine Werke dermaassen corrumpiren könnt? Eröffnet ward das Concert durch die Ouverture zur „Ludlam's Höhle" von *Weyse*; ferner spielte Herr *Semler*, Mitglied der hiesigen Kapelle, das fünfte Violin-Concert von *de Bériot* mit Fertigkeit und Delikatesse; er fand lebhaften Beifall, doch lasse er sich dadurch nicht zur Selbstüberschätzung verleiten, denn es fehlt ihm zur Zeit noch an geläutertem Geschmacke und an wahrem, innigem Gefühlsausdrucke, wovon uns das ewige Tempo rubato, das unzeitige Ziehen und Zerren genugsam überzeugte. Möge uns der junge Künstler Gelegenheit geben, nächstens von seinen Fortschritten zu berichten. Ausserdem hörten wir in diesem Concerte noch mehre Opern-Ensemble's aus *Kuhlau's* Lulu, den Hugenotten, Jessonda u. s. w., grösstentheils in recht gelungener Aufführung. — Zwei junge talentvolle, hiesige Künstler, die Herren *Lund* und *Ravnkilde*, haben sich mit zwei Dilettanten zu einem Männergesang-Quartett vereinigt und gaben im Hôtel d'Angleterre zwei Soireen, in welchen sie mehrere Quartette so zart und innig, mit so feinem, richtigem Geschmacke, andere so keck und und humoristisch vortrugen, wie uns in dieser Weise kaum je vorgekommen; besonders zeichnen sie sich im Vortrage unserer nordischen Volksweisen aus, über deren tief-poetischen und höchst eigenthümlichen Charakter wir uns vielleicht in einem späteren Berichte mehr auslassen werden. Auch kamen in diesen Unterhaltungen Instrumentalsachen (unter anderen das weniger gehörte kleine Bdur-Trio (Op. 11) von *Beethoven* und das Quintett von *Schumann*) zur Aufführung, doch müssen wir wohl über die Ausführung schweigen, da diese Soireen einen mehr privaten als öffentlichen Character tragen, und wir fürchten, schon zu viel gesagt zu haben. —

Concerte fremder Künstler hatten wir diesen Winter noch gar nicht; *Jacob Eben*, Virtuose auf dem Gusikow'schen Holz- und Strohinstrumente, ist hier, aber noch nicht zum Spielen gekommen, und das bereits angekündigte Concert des Pianisten *Reinecke* musste aufgeschoben werden, weil derselbe durch eine bedeutende Verletzung der Hand auf einige Zeit zum Spielen untüchtig gemacht wurde. — Schliesslich erwähnen wir noch der zahlreichen Concerte des Tanzcomponisten *Lumbye* im neuerbauten Hippodrom, welche sehr stark besucht werden, da Herr *Lumbye* es nicht verschmäht, durch Verloosungen von Reitpferden und andere Lockspeisen die grosse Menge herbeizuziehen. Uebrigens spielt sein Orchester exakt und feurig, und kann man dann und wann mit Vergnügen der Ausführung *Lumbye*'scher Tänze zuhören, unter denen manche piquante und schwungvolle zu finden. Leider hat *Lumbye* in der letzten Zeit begonnen, flüchtig und sorglos zu schreiben, und dadurch seinem Rufe schon bedeutend geschadet. —

Thalberg, *Ernst*, *Duprez* werden erwartet; ob sie kommen — das möge die Zukunft lehren, von der wir, in mancher Beziehung, das Beste hoffen! —

O. H.

Neapel (königliche Hoftheater S. Carlo und Fondo). Mit einem gewissen Rechte war man auf die Herbststagione gespannt, und gab sich der angenehmsten Erwartung hin; sie wurde aber bei allem hochtrabenden Geschwätz der Zeitschriften nur zum Theil befriedigt. Das erst voriges Jahr ausgebesserte und verschönerte, nun mit ächtem Golde ausgeschmückte Theater San Carlo setzte Alles in gute Stimmung. Die Sängergesellschaft war im Ganzen gut, mitunter für die heutigen Zeiten vortrefflich. Die *Frezzolini* ist die beste jetzt lebende Sängerin in Italien: noch unlängst war es die *Tacchinardi-Persiani*, die jetzt aber beinahe fertig ist; nach der *Frezzolini* kommt unmittelbar die *Tadolini*. Sowohl die *Brambilla* (*Teresa*), als die Altistin *Buccini* und Tenor *Fraschini* (missbraucht seine Stimme), Tenor *Malvezzi* gehören zu den Besseren. *Balzar* wäre mit einer vortrefflichen Stimme ein ganz anderer Bassist (?), *Buffo Luzio* (*Pappone*) ist hier sehr beliebt. Die übrigen Sänger, als die *Cali*, Tenor *Bonfigli*, die Bassisten

Digitized by Google

Arati, *Gianfrida* geben mit. *Pacini* und *Mercadante*, hier in Neapel zwei respectable Namen, waren so zu sagen die Träger der Stagione. Am 4. October, einem Hofgalatage (Namenstag des Königs), wurde das prachtvolle Theater S. Carlo mit *Pacini's* einige Tage zuvor auf dem Teatro Fondo mit der *Brambilla*, der *Cali* und dem Tenor *Malvezzi* gegebener älteren Oper Buondelmonte eröffnet; letztere nahm sich in diesem viel grösseren Saale besser aus. Am 10. desselben Monats gab man die von *Pacini* vorigen Karneval für's Turiner Hoftheater neu componirte, hier von ihm selbst in Scene gesetzte Oper Regina di Cipro (Catterina Cornaro). Nun taucht eine tragicomische Szene hervor. In Turin hat diese Regina bekanntlich Furore, hier aber, wenigstens in der ersten Vorstellung, Fiasco gemacht, wiewohl die besten der Gesellschaft (die *Frezzolini*, *Fraschini* und *Balzar*) darin saugen. Bühnen- und Orchesterlärm ist in ihr vorherrschend, und da der meiste Theil der Stücke mit der mus. Bande begleitet ist, so kann man sie ohne Weiteres eine Oper mit obligaten Banden nennen. Drei einzige Stücke fanden Beifall: das Duett zwischen der *Frezzolini* und *Fraschini*, die Cavatine der *Frezzolini*, und ihre Scena finale im 2. Akt. Herr *Torelli*, Redacteur des hiesigen Omnibus, welcher das ganze Jahr verlegen ist, wem von den vier Maestri: *Mercadante*, *Pacini*, *Donizetti*, *Bellini* er die grössere Dosis Sublimität geben soll, schrieb (Nr. 25, 17. October) eine schrecklich lange, sehr klein gedruckte, deffensiv-elegische, in drei Abschnitte abgetheilte P'sche Apotheose. Im ersten Abschnitte wird gesagt, das Buch sei zu lang, habe zu viele Banden, Tänze, militärische Manövers, und nachdem er vom Maestro selbst viel gesprochen, bittet er das Publikum um gütige Nachsicht (una pietà) für ihn. — Der zweite Abschnitt ist *Pacini's* Herz (il cuore di Pacini) überschrieben, und beginnt mit einem Gespräch zwischen Herren *Torelli* und *P.* in der Hauptprobe, worin nach etwas langem Hin- und Herreden der dem Maestro gemachte Antrag, eine Oper für 1000 Ducati (ungefähr 1900 östreichische Gulden) zu componiren, mit der Bedingniss angenommen wird, 400 davon dem Dichter zufallen zu lassen. Hierauf wird denn *Pacini's* gutes Herz noch deutlicher dargethan. Der Beweis ist folgender. Indem er seine Regina di Cipro selbst in die Szene setzte, sorgte er für Alles: für die Action, für den Gesang, für die Chöre, die Banden, Comparserien, Tänzer, gab selbst die Kanonade an, liess die Uhren schlagen, die Glocken läuten, Holz sägen und noch viel Anderes, wovon dieser Abschnitt spricht, und wozu wahrlich ein superlativ gutes Herz gehört. Als er nach der ersten Vorstellung nach Hause kam und zu Bett stieg (heisst es weiter), hörte Bassist *Arati* (Zögling des Conservatoriums in Lucca, der ebenfalls in der Oper sang) seinen theueren Meister seufzen und oft ausrufen: „Ach! warum componiren? wozu so viel? ich will nicht mehr componiren, ich werde auf den Kopf meiner Tochter schwören, die übrigen Tage ruhig zu leben. Mein Gott! mein Gott! welch ein Leben ist dies!" So (fährt Herr *Torelli* weiter fort) brachte *Pacini* die Nacht nach einer ersten Vorstellung seiner Oper zu, und so bringen sie alle Künstler zu, denen Gott ein fühlendes Herz gegeben. Beneidet ihn, wenn ihr könnt, in jenen unsterblichen Augenblicken (sic). — Der dritte Abschnitt spricht von der Musik und den Sängern. Hier und in einem nachfolgenden Artikel wird von der grossen Herrlichkeit Italiens, seinen Maestri *Rossini*, *Pacini*, *Bellini*, *Donizetti*, *Mercadante* etc., seinen vornehmen Sängern dieser Epoche mit einem Hyper-Superlativ gesprochen. Dass übrigens *Pacini* nicht auf den Kopf seiner Tochter geschworen, die übrigen Tage ruhig zu verleben, beweist, dass er bereits neue Verbindlichkeiten eingegangen ist, noch in diesem Jahre 1847 drei neue Opern zu componiren (Honorarium unbekannt): eine Opera semiseria im Frühling für's hiesige Teatro Fondo, eine Opera seria für die Impresa Canari im September, und eine andere Opera seria im November für das hiesige Theater S. Carlo. Es werden aber auch so selten von ihm Opern gegeben, dass er auf eine andere Art dafür sorgen muss. Die Regina di Cipro wurde nach mehreren Auslassungen öfters gegeben, was sie freilich meist der *Frezzolini* zu verdanken hat.

Hamburg. Februar. — Im Opernfache haben wir schon wieder eine Novität erhalten: *Halevy's* Musketiere der Königin, die dritte nächst der Gitana und Hernani, welche in einem Zeitraume von etwa 6 Wochen über die Bühne gegangen ist. Die Herren *Mühling* und *Cornet*, deren Direction des hiesigen Stadttheaters mit dem letzten März d. J. ihre Endschaft erreicht, thun ihr Möglichstes, durch Reichhaltigkeit und Neuheit der Vorführungen sich zum Abschiede beim Publikum noch ein Andenken zu hinterlassen. Man sieht, die Herren, die während der ganzen Dauer ihrer Geschäftsführung, am Meisten aber in den letzten Jahren, mit den heftigsten Angriffen hinsichtlich der Art und Weise derselben zu kämpfen hatten, lassen es zu guter Letzt an Thätigkeit nicht fehlen, und ihre Nachfolger, die Herren *Baison* und *Maurice*, werden späterhin gehörig zu thun haben, um, den Ansprüchen des dadurch gar leicht verwöhnten Publicums gegenüber, ihre Stellung gehörig zu behaupten. Die „Musketiere" erschienen zuerst am 18. Februar und zwar zum Benefice des ersten Tenoristen, Herrn *Wurda*, welcher, nachdem er den grössten Theil seines Künstlerlebens der hiesigen Bühne gewidmet, ebenfalls dieselbe verlassen wird. War Herr *W.* auch kein eigentlicher Heldentenor ersten Ranges, wozu ihn schon Klangfarbe und Umfang seines mehr dem höheren Bariton als dem Tenore angehörigen Organes weniger eignete, so dürfte der Schmelz dieser, namentlich in den früheren besseren Zeiten seiner Leistungen so klangreichen Stimme, so wie die innige, zarte Vortragsweise, die ihn namentlich in *Bellini*'schen Opernpartieen so sehr auszeichnete, schwerlich in dem Maasse vereint bei einem Sänger wieder vorgefunden werden. Wir erinnern nur an *Wurda*'s Partieen als Elwin in der Nachtwandlerin, als Eleasar in der Jüdin, an seine Leistungen in Joseph, im Nachtlager, in Guido und Ginevra und an so manche andere, die dazu beitrugen, ihm einen vollgiltigen Künstlernamen zu erwerben. —

Digitized by Google

Die Darstellung der oben erwähnten Oper fand Beifall, der jedoch mehr den wackeren Bestrebungen der Mitwirkenden, als dem eigentlichen — sehr geringen Kunstwerthe der Musik galt. Die Wiederholung des im dritten Akte vorkommenden Couplets wurde namentlich durch den originellen Vortrag der Madame *Fehringer* veranlasst. Die Oper ist ziemlich bunt aus Einzelnheiten zusammengewürfelt, und im Ganzen ein ziemlich schwaches Product, weshalb ihr Aufenthalt auf hiesiger Bühne auch wohl nicht von langer Dauer sein, und die neue Direction schwerlich Veranlassung finden dürfte, die Partitur abermals von der Verlagshandlung zu erwerben, da die Herren *Mühling* und *Cornet* das Recht der Aufführung nur temporär, nämlich für drei Monate um den Preis von 120 Thlr. s. Z. an sich gebracht haben.

Noch haben wir der Vorstellung von *Michael Beer's* fünfactiger Tragödie: „Struensee" Erwähnung zu thun, die ebenfalls im Laufe des Februarmonats zum ersten Male über die Bühne ging. Die dazu gehörige Musik von *Meyerbeer* ist charakteristisch und fand, namentlich was die Ouverture anlangt, reichen Beifall. Insbesondere ausgezeichnet ist das Andante dieser Ouverture, Desdur, ⁴/₄ Takt, so wie die grosse Stretta zum Schlusse derselben, in welcher das Anfangsthema wieder erscheint, durch ihre ergreifende mächtige Wirkung. Die Zwischenaktsmusik ist im Vereine mit dem Dramatischen gleichfalls von gutem Effect.

Reprisen waren in diesem Monate Nabucodonosor, die Matrosen, Hernani, Gitana und einige Darstellungen der Musketiere.

An Concerten aller Art haben wir bis jetzt noch immer Ueberfluss. Den Reigen derselben eröffnete im abgewichenen Monate das erste diesjährige philharmonische, welches uns die Bekanntschaft zweier Mitglieder der königl. baierschen Hofkapelle, der Gebrüder *Moralt* brachte. Der eine von diesen, Herr *Joseph Moralt*, ist ein wackerer Violoncellist, ein correcter Spieler, der aber auf den Namen eines Virtuosen im heutigen Sinne des Wortes keinen Anspruch machen kann. Er trug ein Adagio von *Mozart* vor, sinnig und mit Ausdruck. Sein Bruder, Herr *Peter Moralt*, Violinist, spielte ein selbstcomponirtes Concert, vermochte aber weder durch die Composition noch durch seinen Vortrag, die beide den Bereich des Gewöhnlichen nicht überschritten, sich Beifall zu erringen. Der hiesige, schon einige Male in diesen Blättern erwähnte junge Pianist Herr *Otto Goldschmidt* schreitet wacker vorwärts. Er trug *Mendelssohn-Bartholdy's* G moll-Concert mit vielem Geschmacke und tüchtig ausgebildeter Technik vor, und erfreute sich der beifälligsten Theilnahme. Die Hauptpointe des Concerts aber war *Beethovens* prächtige B dur-Symphonie, die mit Leben und Energie von einem gut eingeübten Orchester wacker, und — bis auf wenige Einzelnheiten correct ausgeführt wurde. —

Ein hier wohnhafter Engländer, Herr *George Hepworth* hatte am 13. Februar in der englischen Episcopalkirche ein Concert zum Besten der nothleidenden Irländer veranstaltet, welches, ungeachtet des milden Zweckes, doch nur wenig Zuhörer fand. Leider glaubt heut zu Tage fast Jeder, der eben die ersten Elemente der Instrumentalmusik überwunden zu haben denkt, sich zu Concertvorträgen und zum Anspruch auf den Namen eines Virtuosen berechtigt. Herr *Hepworth* ist ein noch junger Mann, ersichtlich nicht ohne tüchtige Anlagen und Talent, und wenn wir nicht irren in seinem musikalischen Wissen und Treiben, welches sich hauptsächlich auf Orgelspiel beschränkt, in welchem er eine leidliche Fertigkeit besitzt, grösstentheils Autodidakt. Schule und höhere Kunstbildung mangelt ihm gänzlich, und so waren denn seine zu Gehör gebrachten Compositionen und Vorträge nicht viel mehr als die eines Anfängers. Dazu noch das miserable Instrument: ein vor etwa 18 Jahren aus den Resten einer alten verwitterten Orgel zusammengestümpertes Flickwerk, welches fast kein einziges in vollkommen brauchbarem Zustande befindliches Register enthält und, namentlich in den Labialbässen, gräulich verstimmt ist. Das Beste vom ganzen Concerte war ein Cellovortrag des Herrn *D'Arien*, der ein abgekürztes *Spohr*'sches Adagio spielte. Den Chören und Solosachen fehlte es an vorhergegangener Einübung so wie an Direction, und die Sänger, gerade nicht die schlechtesten unserer Dilettanten, die sich des milden Zweckes halber bei dem Concerte betheiligt hatten, mussten sich selbst zu recht helfen so gut es gehen wollte.

Der hiesige Apolloverein, eine aus Dilettanten zur Uebung des Orchesterspieles bestehende Gesellschaft, welche seit mehreren Jahren unter Leitung des Herrn Concertmeister *Lindenau* eine regsame musikalische Thätigkeit entwickelte, wird sich wahrscheinlich auflösen, da die erforderliche Anzahl von Theilnehmern für den folgenden Winter bis jetzt nicht hat zusammengebracht werden können. Zum Schlusse seiner diesjährigen Leistungen veranstaltete der Verein am 25. Februar ein von den hiesigen am Theater angestellten Sängerinnen den Damen *Jacques* und *Erck* durch ihr Talent unterstütztes Concert zum Besten des Hilfsvereines von 1847, welches sich beifälliger Theilnahme zu erfreuen hatte und für 913 verkaufte Billets die Summe von 416 Thlr. preuss. Court. abwarf.

Am 20. gab die hiesige Gesangakademie unter Leitung ihres Direktors, des Herrn *Grund*, *Schumann's* Paradies und die Peri, und zwar zum Besten des früher in St. Petersburg als Concertmeister angestellt gewesenen Herrn *Behr*, welcher als Violinist im Orchester mitwirkte. Noch ein Concert zu mildem Zwecke wurde am 26. im Stadttheater unter Leitung des Kapellmeisters Herrn *Krebs* zum Besten des hiesigen Unterstützungsvereins gegeben. *Beethovens* C moll-Symphonie in gelungener Durchführung und eine Arie aus *Händel's* Roland mit *Meyerbeers* Instrumentation waren die Hauptmomente.

Noch mag zum Schlusse die Anwesenheit eines sechsjährigen Berliner Claviervirtuosen, *Papendyk*, erwähnt werden, welcher hier einige Male, doch ohne sonderliche Theilnahme zu erregen, sich hören liess. Die Zeit der Wunderkinder ist Gottlob wohl vorüber, und mit ihr der Geschmack an den einem solchen armen Duodezvirtuosen auf Kosten seines Jugendlebens

Digitized by Google

und seiner Jugendfreuden eingequälten Zwangsproductionen.

Ein von dem hiesigen Herrn Doctor *Wollheim* für die deutsche Bühne bearbeitetes Schauspiel des durch seine Sakontala hauptsächlich bekannten indischen Dichters *Kalidasas*, Urwassi (die Nymphe) betitelt, wird dem Vernehmen nach von *Conradin Kreutzer* in Musik gesetzt.

Schleiz, den 20. Februar 1847. Das am 11. d. M. von dem hiesigen Bürgergesangverein in Verbindung mit den Mitgliedern der fürstl. Hofcapelle gegebene Vocal- und Instrumentalconcert verschaffte uns einen Genuss, den wir seit längerer Zeit entbehren mussten, welchen weder die zuletzt hier anwesende Döbbelin'sche Schauspieler-Truppe, der Oper und überhaupt Gesang eine terra incognita zu sein schien, noch die später hier an verschiedenen öffentlichen Orten statt gefundenen Concerte darzubieten im Stande waren. —

Was angestrengter Eifer und Liebe zur Sache vermögen, davon hat uns der Bürgergesangverein, unter Leitung des thätigen und kunsteifrigen Herrn Hofmusikus *Schlenstädt* wiederum einen erfreulichen Beweis geliefert. Denn obgleich die Mitglieder des Vereins grösstentheils dem Gewerbstande angehören und folglich wenige Mussestunden nur auf ihre Vervollkommnung verwenden können, so war doch die Ausführung im Ganzen eine gelungene zu nennen. Unter mehreren bekannten Piecen, als: „Des Sängers Heimath" v. *Beer;* Gebet der Erde von *Zöllner;* Kriegerchor von *Otto;* Chor aus Czaar und Zimmermann etc. zeichnete sich besonders „Hymne", ges. v. *Dorsch*, comp. v. *Schlenstädt*, sowohl durch Gediegenheit der Composition, als auch durch Präcision des Vortrages aus; den Glanzpunkt derselben bildete das Andante, ausgezeichnet durch einen wunderbaren Schmelz der Instrumentation, welcher Aller Herzen mit sich fortriss. — Ueberhaupt wäre sehr zu wünschen, dass dieses Product des genannten Componisten so wie sein „Morgen vor der Schlacht", welche sich besonders für Sängervereine eignen, durch den Druck einem grösseren Theile der Kunstliebenden bekannt und zugänglich gemacht würden.

Ein Satz für die Trompete, ebenfalls von *Schlenstädt* und vorgetragen von Herren *Lässker*, erwarb allgemeinen Beifall.

Das Haus war gedrängt voll, woraus man auf viel Liebe zur Musik schliessen könnte. Doch widersprechen wieder andere Erscheinungen dieser Annahme. So werden z. B. die in hiesigem Residenzschlosse wöchentlich gegebenen Concerte unserer ausgezeichneten Hofkapelle wenig besucht, was um so mehr zu verwundern ist, als jeder Gebildete freien Zutritt hat. Vielleicht fänden sie mehr Theilnahme, wenn sie bezahlt werden müssten.

Liegnitz. Im Februar fanden hier 2 grosse Concerte zu wohlthätigen Zwecken Statt, deren Reinertrag 200 Thlr. betrug. Es wurden in diesen Concerten aufgeführt: Symphonie (B dur) von *Beethoven*, der 42ste Psalm von *Mendelssohn*, Ouverture zur schönen Melusine von *Mendelssohn*, und eine Hymne für Chor und Orchester vom dasigen Musikdirector *Tschirch*.

Miscellen.

Musikalische Ansichten von *Börne*, aus seinen dramaturgischen Blättern.

Die Schweizerfamilie.

„Eines Gefühls verschiedene Regungen mit ihren leisen Eigenthümlichkeiten zu bezeichnen, ist dem Künstler meisterhaft gelungen. Die Liebe ist's, welche durch die ganze Handlung geht, aber die sehnsüchtige zur Heimath, die besorgte der Eltern, die unterwürfige des Kindes, die Geschlechtsliebe, trauernde und glückliche, die Dankbarkeit endlich; wie sind sie, wenn auch verwandt, doch so kenntlich auseinander gehalten! Man vergleiche damit das Bravourgeschrei in dreissig Lärmopern — dort, das Gewinsel der verzweifelten, die süssen Arien der betrübten, und gar die Ausbrüche der glücklichen Liebe, wo das Herz nach einem Walzer schlägt oder eine Ecossaise durchhüpft — man vergleiche damit die Gesänge der Schweizerfamilie, und frage dann die Kenner, ob sie, wie üblich auch dieser Musik, darum weil sie verständlich ist, den Verstand absprechen mögen."

Die Entführung aus dem Serail.

„Gibt es ein übersinnliches Land, wo man in Tönen spricht—die Meister der Kunst führen Euch hinauf, indem sie Euch erheben: nur *Mozart* allein zeigt uns den Himmel, zu dem Andere emportragen müssen, in unserer irdischen Brust. Das ist's, was ihn nicht allein zum Grössten macht aller Tondichter, sondern zum Einzigen unter ihnen. Um *Mozart*'scher Musik froh zu werden, bedarf es keiner Erhebung, keiner Spannung des Gemüth's, sie strahlt Jedem, wie ein Spiegel, seine eigene und gegenwärtige Empfindung zurück, nur mit edleren Zügen; es erkennt Jeder in ihr die Poesie seines Daseins. Sie ist so erhaben und doch so herablassend, so stolz und doch Jedem zugänglich, so tiefsinnig und verständlich zugleich, ehrwürdig und kindlich, stark und milde, in ihren Bewegungen so ruhig und in ihrer Ruhe so lebensvoll. Musik, wenn sie als heimathliche Sprache der Liebe und Religion sich austönt, wird so himmlisch, als bei *Mozart*, bei Keinem vernommen. Aber bewundernswürdiger als in jener Höhe, wo das Wort schon im Sinne seine Verherrlichung findet, ist *Mozart* in der Tiefe, wo er, das gemeine Treiben adelnd, die Poesie der Prosa, den Farbenschmelz des Schmutzes und den Wohlklang des Gepolters kund macht. Die Singstücke der Konstanze, der Donna Anna und das furchtbare Auftreten des steinernen Gastes sind vielleicht minder unnachahmlich als Ossian's Gesänge. So ein meisterhafter Geselle, so ein verklärter Brummbär und hündischer

Digitized by Google

Frauenwächter, wie er ergrimmt sich an dem verriegelten Gitter abmartert, durch welches er täglich den Honig sieht, den er nicht ablecken darf, so ein erboster Kerl, der alle Welt hasst, weil er nicht lieben kann, wird sobald nicht wieder in Musik gesetzt.

Feuilleton.

Im Januar d. J. wurde bei der Abtheilung 's Gravenhage des niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst aufgeführt *Mozart's* Requiem, 3 Lieder von *Faska* und der 145. Psalm von *Verhulst*. Im Februar: der 2. Theil von *Hiller's* Zerstörung Jerusalems, Floris von *Verhulst*, und *Mozart's* Don Juan. Am 23. desselben Mts feierte die Abtheilung Rotterdam ein Musikfest, bei dem *Mendelssohn's* 95. Psalm und *Haydn's* Jahreszeiten zur Aufführung kamen. Alles mit ausserordentlichem Beifall. —

Verzeichniss der sämmtlichen Opern *Halévy's*. — Les Bohémiennes, 1820 (nicht aufgeführt). — Pygmalion, 1824. — L'artisan, 1827. — Le Roi et le Batelier, 1828. — Clari, 1829 (auf dem italienischen Operntheater aufgeführt, seine erste Oper, die in Paris auf die Breter kam). — Le Dilettante d'Avignon, 1829. — Manon Lescaut (Ballet), 1830. — La Tentation (Ballet-Oper), 1832. — Les Souvenirs de Lafleur, 1833. — La Juive, 1835. — L'éclair, 1836. — Guido et Ginevra, 1838. — Le Sheriff, 1839. — Les Treize, 1839. — Le Drapier, 1840. — Le Guitarero, 1841. — La Reine de Chypre, 1841. — Charles 6., 1843. — Les Mousquetaires de la Reine, 1846.

Ausserdem ist zu bemerken, dass *Halévy* die von *Hérold* unvollendet hinterlassene Oper Ludovic beendete, und dass im Jahre 1832 in Berlin am Königsstädter Theater eine Oper von ihm unter dem Titel: „Die Sprache des Herzens“ aufgeführt wurde. Jedenfalls ist es eine der oben aufgezählten, wahrscheinlich Le Dilettante d'Avignon.

Nach Obigem ist das von *Oettinger* in Nr. 234 des Charivari mitgetheilte Verzeichniss der *Halévy*'schen Bühnencompositionen zu vervollständigen. —

Jaques Fromental Halévy ist den 27. Mai 1799 zu Paris geboren, trat in seinem zehnten Jahre in's Conservatorium der Musik, studirte zunächst unter *Cazot*, dann unter *Lambert* und *Berton*, zuletzt unter *Cherubini*, dessen Lieblingsschüler er war. 1819 gewann er durch die Cantate „Herminne“ den grossen römischen Preis, ging 1820 nach Italien und kehrte nach zwei Jahren nach Paris zurück. — 1835 wurde er Ritter der Ehrenlegion, 1836 Mitglied des Instituts, und ist Professor am Conservatorium.

Verdi's Hernani hat in Stuttgart nicht besonders gefallen. Dagegen fand *Gade's* Comala in Hamburg ziemliche Anerkennung.

Das Programm zu dem allgemeinen deutschen Musikfeste in Lübeck (26. bis 29. Juni d. J.) ist ausgegeben. Es enthält eine Anweisung auf viele Festlichkeiten, worunter namentlich eine Seefahrt von Travemünde aus eine Hauptrolle spielt. *Franz Lachner* in München hat die Leitung sämmtlicher Aufführungen übernommen.

Die Pariser Akademie der schönen Künste hat an die Stelle des verstorbenen Grafen von Clarac den bekannten Baron von Taylor zum Mitgliede erwählt.

Ein Mangel an Dichtern ist auch in Belgien so wenig zu befürchten als anderwärts. Die königl. Akademie zu Brüssel hatte für eine Cantate (das Gedicht) einen Konkurs ausgeschrieben; die Cantate soll zur Bewerbung um den diesjährigen grossen Preis der Composition für die Zöglinge der Anstalt benutzt werden. Es waren nicht weniger als drei und dreissig Arbeiten eingegangen. Wer den Preis davongetragen, wird nicht veröffentlicht, „damit sich die Componisten nicht etwa im Voraus die gekrönte Cantate verschaffen, wohl auch gar sich bei der Composition helfen lassen können.“

Emil Prudent ist von der Herzogin von Parma zum Hofpianisten ernannt und mit einer Brillantnadel „von mehr als 4000 Fr. Werth“ beschenkt worden.

Am Palmsonntage wurde in Dresden bei dem üblichen grossen Concert *Mozart's* Requiem und *Beethoven's* D moll-Symphonie mit den Chören aufgeführt. Das erstere dirigirte *Reissiger*, die letztere *Wagner*. Die Masse der Ausführenden belief sich auf 320 Personen. Die Solopartieen sangen die Damen *Kriete* und *Schreck*, die Herren *Bielczisky*, *Mitterwurzer*, *Risse*.

Am 28. März fand der Schluss der bisherigen Direktion des Hamburger Stadttheaters (*Cornet* und *Mühling*) in einer Vorstellung von einzelnen Szenen aus Schauspielen und Opern etc. Statt. Mehrere von den bisher engagirt gewesenen Mitgliedern werden bleiben, die meisten aber neu eintreten.

Das zweite Sängerfest des deutsch-flämischen Sängerbundes wird dieses Jahr, gegen Ende Juli, in Gent gefeiert. Der Magistrat hat bereits angemessene Summen bewilligt und das Ministerium Erleichterungen für den Verkehr auf den Eisenbahnen zugesagt.

In München hat der italienische Violinist *Vincenzo Bianchi* sehr gefallen. — Ebenso gefiel umgekehrt in Florenz die Oper eines deutschen Componisten: Luisa de Monforti, von *Michael Bergsohn* aus Hamburg.

Madame *Stoltz*, die famöse Primadonna der grossen Oper in Paris, hat sich entschlossen, diese ihre Stellung, die laut Contractes noch bis Michaelis 1848 zu dauern hätte, schon jetzt aufzugeben. Sie bleibt nur noch so lange, bis eine Nachfolgerin gefunden ist. Ausser einem Jahrgehalte von 80,000 Franken hatte sie noch bedeutende Nebeneinkünfte.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue empfehlungswerthe Musikalien,

welche **jetzt** in unserem Verlag erschienen und durch alle solide Musikhandlungen à 5 Sgr. bis 1½ Thlr. zu beziehen sind:

Czerny. Der gute Clavierspieler, vollständiger Cursus von melodiösen systematisch vom Leichten zum Schweren fortschreitenden Uebungen für Pfte., mit genau bezeichnetem Fingersatz. Op. 784. Der Anfang. Op. 749 und 753. Der Fortschritt. Op. 751. Tonleiterübungen zu 4 Händen. Op. 755. Le Perfectionnement: 25 Etudes caractérist. Op. 756. Le Style: 25 Etudes de Salon p. Pfte.

Canthal. Walzer: Klänge der nordischen Nachtigall Jenny Lind, Preussen's Farben-Marsch f. Pfte., für Orch. Op. 100.

Chwatal. Schönstes aus Mozarts Opern f. Piano zu 4 Händen. 9 Nrn.

Duvernoy. Fantaisie s. l. Mousquetaires de Halévy p. Pfte. Op. 160.

Fürstenau. Délices de l'Opera p. Flûte av. Piano: 4 Rondos a. Marie, Teufels Antheil, Sirene u. Musketiere. Op. 140.

Gluck. Chor der Scythen aus Iphigenie, Arie und Chor aus Armide f. Piano allein v. Alkan.

Graziani. Corsopolka der Mad. Cerrito, eingelegt in das Ballet: Das Blumenmädchen, f. Pfte., Orch. etc.

Gung'l (Johann). 6 Polkas, gewidmet I. K. H. der Grossfürstin Maria Nicolaiewna, für Pfte., Orch. etc. Op. 16 — 22.

Gumbert. 12 leichte melodiöse Singübungen für Sopran od. Tenor mit Pfte. Op. 19. Eine Perle nenn ich mein, für 1 Singstimme.

Japha. Trois Gondolières p. Pfte. Op. 11.

Jansenne. Vorschule zu den 36 Vocalisen von Bordogni für Sopran oder Tenor.

Jähns. 6 Lieder für eine tiefe Stimme. Op. 25.

Kullak. Grosse Phantasie über Themas aus: Vielka, oder: Feldlager in Schlesien von Meyerbeer, f. Pfte. zu 4 Händen, dito leicht arrang. v. Wagner.

Jenny Lind's schwedische Lieder mit deutschem Text, bearb. von Gumbert. Heft IV. (6 Lieder).

Löhrss. Deutsche Lieder von Mendelssohn, Kücken, Curschmann f. Pfte. Op. 10. Trio p. Pfte., Viol. et Vcelle.

Liszt. Loreley, Mignon, Angiolin, Au Rhin, Le Roi de Thule, Invocation p. Pfte.

Litolff. Fantaisie-Caprice de Concert sur Robert le diable p. Pfte. 2me Concerto-Symphonie (H moll) pour Piano av. Orch. 4 Thlr. dito p. Piano seul. 2 Thlr. Op. 22.

Louis. Sérénade des Mousquetaires de la Reine p. Violon et Pfte. Op. 165.

Marcello. 18ter Psalm p. Piano seul p. Alkan.

Meyerbeer. Grosse Polonaise aus Struensee f. Orch. (Partitur u. Stimmen 4 Thlr.) f. Piano und zu 4 Händen.

Rubinstein. Air suédois de Jenny Lind transcrit p. Piano.

Sérvais et **Ghys.** Gr. Variat. brill. sur God save the King p. Vcelle et Violon.

Schuchner. Romance variée, La chasse, p. Pfte. Op. 11.

Schäffer. Polkaständchen f. 4 Männerstimmen. Op. 14, dito f. 1 Singstimme, dito als Polka f. Pfte.

Schubert. Gr. Variations brill. sur la Reine de Chypre de Halévy p. Pfte. Op. 38. Divertissement et Var. sur La Favorita de Donizetti p. Pfte.

Stern. Die Wasserfrauen für 2 Soprane und 1 Alt mit Pfte. Op. 27.

Thalberg et **Panofka.** Gr. Duo de Concert p. Piano et Violon ou Vcelle. sur d. méi. styriennes. Op. 61, dito p. Piano et Flûte.

Thalberg. Romanza pour Piano et à 4 mains. Op. 36. Nr. 8.

Vieuxtemps. Duo brillant pour Violon et Piano sur Don Juan.

Berlin.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Von

CARL SCHUBERTH,

Solovirtuos S. M. des Kaisers von Russland,

sind in unserem Verlage folgende Werke für Violoncell erschienen:

Op. 3. Souvenir de la Hollande. Introd. et Variat. av. Orch. 1 Thlr. 20 Sgr. — avec Pfte. 20 Sgr.

Op. 4. Caprices de Concert, av. Piano 1 Thlr. 2½ Sgr., avec 2 Violoncelles. 25 Sgr.

Op. 5. Gr. Concert av. Orchestre 3 Thlr. av. Piano, 1 Thlr. 10 Sgr.

Op. 6. L'Adieu. Nocturne pour 2 Violoncelles et Piano, 15 Sgr., p. 1 Violoncelle av. Pfte., 10 Sgr.

Op. 7. Souv. de Donizetti, Fantaisie sur des themes fav. av. Orchestre, 2 Thlr., av. Piano, 25 Sgr.

Op. 8. Scène champêtre. Variat. brill. av. Orch. 1 Thlr. 10 Sgr., av. Pfte. 20 Sgr.

Op. 9. A l'espoir de se revoir. Romance av. Piano, 10 Sgr.

Op. 10. 4 Elegies av. Piano, 25 Sgr.

Op. 11. Capriccioso av. Orch., 2½ Thlr., av. Piano, 1 Thlr.

Op. 12. Pastoral, Piece de Société av. Piano, 1 Thlr.

Op. 13. 2 Etudes de Concert. av. Piano, 20 Sgr.

Op. 14. Fantaisie ou Caprice sur la marche des Puritains, av. Orch., 2 Thlr. 7½ Sgr., av. Piano 1 Thlr.

Op. 15. 1. Quintett f. 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelles, 2½ Thlr.

Op. 16. Tarantelle av. Orch., 2 Thlr. 7½ Sgr., av. Piano, 1 Thlr. 5 Sgr.

Op. 17. Adieu et Revoir, Adagio et Mazurka av. Piano, 20 Sgr.

Portrait von C. Schuberth,

in Stahl gestochen, 10 Sgr.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

In unserem Verlag sind in neuer Auflage erschienen:

Lindpaintner. Die Fahnenwacht. Lied, Originalausgabe, für Bariton und Tenor à 6 gGr. mit Clavierbegleitung; mit Guitarrebegl. 4 gGr.

Kuhe, Wilhm., 3 Lieder ohne Worte für das Piano. Op. 12. Nr. 1. Die Aeolsharfe, Nr. 2. Duettino, Nr. 3. la Gondola. 3te Auflage. 16 gGr.

— — das Glockenspiel, Impromptu concertant für das Piano. Op. 13. 3te Auflage. 12 gGr.

und sowohl bei uns direct, als durch Herrn **Friedr. Hofmeister** in Leipzig zu beziehen.

Allgemeine Musikhandlung

in Stuttgart.

In unserem Verlage erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Carl Zöllner, Die Zigeuner.

Fantasiestück für Männerstimmen.

Partitur und Stimmen.

Leipzig, den 30. März 1847.

Siegel & Stoll.

Verkauf einer Musikalien-Sammlung.

Dieselbe gehört zum Nachlass eines kürzlich verstorbenen practischen Musikers, umfasst **nur geistliche Musik** in Partitur und Stimmen, meist geschrieben, und enthält vorzügliche Werke von **Bach, Bergt, Fesca, Haydn, Homilius, Krebs, Mozart, Naumann, Neukomm, Rolle, Türk, Weinlig, Zumsteeg u. A. m.**

Wünschenswerth ist es, dass sie ungetrennt verkauft werde. Nur auf Gebote **über Vierzig Thaler** kann Rücksicht genommen werden. — Das Verzeichniss der Sammlung ist durch die Musikalienhandlung von **C. A. Klemm** in Leipzig zu beziehen. —

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten April. **Nr. 15.** 1847.

Inhalt: Dramaturgische Paraphrasen über die Oper. Uebersicht der in den Leipziger Gewandhausconcerten im Winterhalbjahre 1846 — 1847 aufgeführten Musikstücke. — *Nachrichten*: Aus Hannover. Aus Frankfurt a./M. Aus Neapel. — *Recensionen*. — Aufforderung an die Herren Componisten. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Dramaturgische Paraphrasen*) über die Oper.

Von

Gustav Nauenburg.

Die Kunstkritik soll nicht blos der Commentar zu schon vorhandenen, vollendeten, sondern vielmehr das *Organon* zu *neuen* Kunstwerken sein. Ein Organon der Kunst *überhaupt*; also eine Kritik, die nicht blos erklärend und erhaltend, sondern die selbst *producirend* ist, wenigstens indirect durch *Lenkung*, *Anordnung*, *Erregung*; sie gleicht einem Piloten, der nach sicheren Principien der Steuermannskunst, die aus der Kenntniss des Globus gezogen sind, mit einer vollständigen Seekarte und einem Compasse versehen, das Schiff sicher führt, wohin es ihm gut dünkt. Die folgenden Gedanken mögen immerhin kein vollständiges System enthalten; sie sollen es auch nicht, denn ich weiss nur zu gut aus langer Erfahrung, dass unsere schaffenden Tonkünstler rein systematische Untersuchungen mehr oder weniger ignoriren; ich halte es in dieser Beziehung mit *Lessing*, der zum Schlusse seiner Dramaturgie sagt: Meine Gedanken mögen sich weniger zu verbinden, ja wohl gar sich zu widersprechen scheinen: wenn es denn nur *Gedanken* sind, bei welchen sie Stoff finden, *selbst* zu denken. Ich bin nicht verpflichtet, alle Schwierigkeiten aufzulösen, die ich mache. Hier will ich nichts als fermenta cognitionis ausstreuen.

Drama — die ästhetische Darstellung des höheren Menschenlebens in Form *werdender* Handlung, durch unmittelbare Gegenwart *frei* handelnder Charactere. Nur das moralisch freie Wesen *handelt*, d. h. es bringt, nach vorhergegangener Erkenntniss der Mittel und des Zwecks, Erscheinungen hervor. Das moralisch *un*freie Wesen *wird* behandelt. Handlung ist somit wohl zu unterscheiden von Begebenheit. Die Begebenheit ist jede Erscheinung in der Sinnenwelt, abgesehen von ihrer Ursache. Die Oper soll nun nicht etwa leer sein von Begebenheiten, der Grundcharakter der Oper sei aber die *Handlung*. Die Begebenheit, welche der Operndichter benutzt, wird uns als Handlung vorgeführt durch die *Motive*, wodurch sie geschieht, wodurch sie ihren Anfang hat, ihren Fortgang gewinnt, ihr Ende erreicht. Die Begebenheit *an sich* ist todt; sie wird durch die Handlung erst beseelt und verhält sich zu dieser, wie die Chronik zur pragmatischen Geschichte. Unsere modernen Opern sind oft überreich an äusserlichen Begebenheiten, aber nicht selten bettelarm an eigentlicher Handlung; die Charaktere sind oft willenlose Fratzen, die uns was *vorsingen*, denen wir aber eben nicht glauben, weil sie ohne inneres Motiv bewegt werden. Sehr wahr sagt in dieser Beziehung *Rötscher*: das eigentliche *Wesen* des dramatischen Characters offenbart sich in der Rede und in der Handlung. Sie sind die Formen des selbstbewussten Geistes, durch welche er sich zu einer entschiedenen Individualität abschliesst. In der Poesie, als dem Reiche des Idealen, kommt es nur vor allen Dingen darauf an, dass die vorgestellte Handlung so aus dem Menschen hervorgehe, dass wir die Ueberzeugung ihrer inneren Wahrheit gewinnen, d. h. sie als ein *Zeugniss der ganzen Persönlichkeit* auffassen müssen. Im Leben sagt uns die *Reihe* der Handlungen, *was* ein Mensch ist; in ihnen stellt sich der Charakter dar, aus ihnen schöpfen wir die Ueberzeugung von der Stärke seiner Ueberzeugungen, seiner Richtungen und sittlichen Kraft. Wir trauen hier dem Worte, und wäre es das beredteste, *nicht*, wir wollen erfahren, ob es sich auch aus dem weichen Elemente der Vorstellung auf den harten Boden der Wirklichkeit übersetzen kann. Wir empfinden ein natürliches Misstrauen gegen die Rede, wenn sie uns nicht durch die That besiegelt wird. Hiernach ist z. B. Robert der Teufel ein willenloser Charakter, und eben deshalb kein rechter Charakter; er schwankt wie ein schwaches Rohr hin und her, er handelt nicht durch innere Motive, durch eigene Kraft, er wird nur *be*handelt durch äussere Macht.

Nicht dass eine Handlung auf der Bühne vollbracht wird, macht dieselbe schon zum Ausdruck eines Charakters, sondern dass sie sich aus der Persönlichkeit *organisch erzeugt*, dies gibt ihr erst ihre charaktervolle Bedeutung; darin liegt ihre poetische Wirkung. Die That wird vom dramatischen Charakter nicht vollbracht, weil der Dichter sie vollbringen lässt, um durch sie uns zu erschüttern, sondern sie wird vollbracht, weil alle Seiten der Individualität so weit vor uns entwickelt worden sind, dass diese That aus ihnen *resultirt*. Er-

*) Siehe meine Abhandlung: „über das religiöse Drama, sofern es für die Musik bestimmt ist", welche 1832 erschien.
D. Verf.

greifend und überzeugend wirkt in der Poesie daher nur der *Prozess* selbst, *nicht* das Factum; die *Offenbarung* der geheimsten Fäden des *Innern*, nicht das fertige Geflecht, welches man uns zeigt. Unsere modernen musikalischen Dramatiker fassen aber leider den Begriff der Handlung in der Oper oft ganz anders; sie scheinen (sagt schon *Nägeli*) zu glauben, während nur eine Person auf dem Theater activ erscheint, stehe die Handlung still! da lassen sie denn, um etwas Handelndes zu ventiliren, die obligaten Instrumente der Stimme entgegentreten; sie dialogisiren dieselbe gleichsam bald mit diesem, bald mit jenem Instrumente; so müssen in einer Art Tongespräch die Ideen *umgetauscht* werden; und damit solch eine handelnde Gegenseitigkeit unterhalten werde, so häufen sie in der Orchester-Composition Contraste auf Contraste! Hat man in der früheren Opern-Cultivirung die sogenannte Concertoper bis zum Ueberdruss ausgebeutet und die dramatische Handlung geradezu *vernichtet*, so hat man in der neuesten Zeit im Gegentheil statt der Handlung eine Masse von Begebenheiten zusammengehäuft und auf Kosten der Individual-Bildung die massenhafte Ensemblekunst bis in's Unsinnige getrieben.

Im Helden der Oper concentrirt sich die Handlung; es handelt sich bei ihm um sein Höchstes, meistens auch um sein Liebstes; dabei hat er, wie der Sprachgebrauch richtig sagt: einen *Kampf* zu bestehen; Furcht und Hoffnung, Vorgefühl des Unterganges oder des Sieges, Willensbestimmung, Selbstbeherrschung, Ermuthigung zum Entschluss und zur That um dies Alles handelt es sich in seinem *Inneren*. Daher finden wir schon im Schauspiel oft das Wesentlichste der Handlung in einen Monolog gelegt, wie z. B. in Hamlet. Die Gemüthsbewegungen des dramatischen Charakters müssen sich aber im Kunstgebilde eben so natürlich gestalten, wie in der Natur selbst. Kein Dichter darf sich erlauben, neue Systeme der Gemüthsbewegungen zu schaffen; sie sind unnatürlich, eben deshalb unwahr und gehen wirkungslos an uns vorüber. Es ist ein beklagenswerther Irrthum, wenn man glaubt, dass die abenteuerlichen, unter- und übermenschlichen Wesen die dramatisch wirksamsten seien; der dramatische Sänger kann niemals ganz aus sich herausgehen; er bleibt Mensch; nur „*diesen*" kann er ästhetisch wahr in der Kunst darstellen, und alle Geistergestalten der Bühne sind doch nur immer Menschen, die ihre *Maske* wechseln.

Das Hauptinteresse darf in der Oper nicht zerstückelt, und eben dadurch *geschwächt* werden; es muss ein Centralkörper da sein, für welchen alle anderen da sind. Die verschiedenartigsten Handlungen der übrigen Charaktere sind gleichsam nur Formen der Haupthandlung oder der Wirksamkeit der Hauptperson, in der sich Alles vereinigt. Der Opernsänger stellt nun die innere Handlung in dreifachem Sinne äusserlich dar: durch *Wort*, *Ton* und *Geberde*. Was er vermöge der beiden ersten denkt und fühlt, zu denken und zu fühlen gibt, das stellt das dritte, die Kunst der *Mimik* wirklich dar; es wird Alles zur Handlung im allereigentlichsten Sinne, die *Hand hilft* es darstellen; der Sänger wird so selbst ein *lebendiges Kunstwerk*. Hat nun der Operncomponist die handelnde Hauptperson so handelnd wie möglich hinzustellen, so muss er sie noch so *belebt* wie möglich erscheinen lassen; die höchste *Tonbelebung* muss den Sänger durchdringen, muss von seinem Munde ausgehen; im Orchester muss sie widerhallen; darum heisst das Hauptgebot für den dramatischen Componisten: schaffe dem Sänger eine charakteristisch-schöne, echte Gesangsmelodie; aber handle dann menschlich und schlag das Melodiekindlein nicht durch Instrumentalgerassel todt! — Der wahrhaft dramatisirende Operncomponist hat das Individuelle, den Sologesang zu steigern, so hoch er es vermag; das heisst aber nur, so weit es die Gesangstechnik vollbringen kann, ohne das Organ vor der Zeit zu ruiniren; er muss den Gesangvirtuosen (und Virtuose muss der Opernsänger, dem eine Hauptrolle zugetheilt wird, sein) durch die Composition in den Stand setzen, die ganze Summe und Fülle seiner Kunst, vom einfachsten Cantabile bis zur schmuckvollsten Melismatik, von der sprechendsten Declamation bis zum glänzendsten Bravour-Gesange, zu entfalten. Der Chor aber greife thatkräftig und selbständig in die Handlung ein, denn er ist Repräsentant der Volksstimmung; das Volk soll aber nicht blos dienend behandelt werden, es will *selbst handeln*, und gehört somit wesentlich zur dramatischen Handlung. —

Viele unserer deutschen Operncomponisten befinden sich hier im dicksten Nebel! leider wähnen sie aber auf den *hellen* Höhen der Kunst zu thronen! — Es erfüllt mich wirklich oft mit bitterem Groll und Schmerz, wenn ich sehe, wie die modernen Italiener und Franzosen oft mit *wenig* Genie, aber durch geschickte und galante Handhabung der Kunstmittel, unsere Bühnen beherrschen! — Ich bin fest überzeugt, dass könnte bald anders werden, wenn unsere Operncomponisten von vorn herein einen anderen Bildungsgang einschlügen, d. h. vor allen Dingen: wenn sie erst *singen* und dann componiren lernen wollten: singen heisst aber bei mir nicht blos *treffen*, sondern ich verlange vom Gesangscomponisten, dass er die gründlichste Gesangbeschulung studirt hat und von der Praxis so viel leistet, dass er genau weiss, was wenigstens practisch *wirksam* und *ausführbar* ist. Wenn ein Musiker niemals ein modernes Pianoforte, niemals eine moderne Composition für dieses Instrument gesehen hätte, kurz wenn ein Pianofortespieler und Componist aus dem vorigen Jahrhundert jetzt auferstände, würde er ohne Weiteres das moderne Pianoforte à la Liszt spielen, würde er in der modernen Weise für das Instrument componiren können, würden nicht alle neuen Vervollkommnungen für ihn reine Unbegreiflichkeiten sein? — würde nicht gründliches Studium, lange Erfahrung nöthig sein, um die Lücke zu verdecken, welche der auferstandene Künstler überspringen musste? — Ganz gewiss!! — und doch ist man in Beziehung auf Gesangscultur oft geradezu mit Blindheit geschlagen! — Man lernt jetzt das Pianoforte spielen, studirt Harmonie, Contrapunkt etc. und ist — hops! ein Gesangscomponist!! Ich frage, was versteht nun ein sol-

Digitized by Google

cher Held vom Gesange in rein künstlerisch-ästhetischer Beziehung? und antworte: noch viel weniger, als der oben auferstandene Pianoforte-Virtuose und Componist von der modernen Kunst; ich sage viel weniger noch! denn er hatte doch die Kunst *seiner* Zeit noch studirt; unser Gesangscomponist ist aber noch ohne *alle* Gesangstudien, er weiss höchstens aus der ersten besten Gesanglehre, wie hoch oder tief die Stimmen sich versteigen! — Glaubt ihr denn, dass zum Gesange und zur Gesangscomposition nicht *besondere* Anlagen, nicht die *gründlichsten* Studien gehören; dass das menschliche Organ nicht seine abgegrenzte Technik und *charakteristische Eigenthümlichkeit* hat, die aus allen Büchern der Welt nicht erlernt und angeeignet werden kann, die nur in der praktischen Ausübung gefunden und begriffen wird? —

Man hat es den deutschen Sängernotabilitäten oft arg verdacht, dass sie ihre schönen Kräfte an *Bellini*, *Donizetti* etc. vergeuden! — Sehr wahr! aber wo sind denn die modernen deutschen Operncomponisten, die Rollen geschrieben haben, in denen der ächte Gesangs- und Vortragskünstler seine ganze Kunst entfalten kann? — Betrachtet einmal ruhig und unbefangen *Albert Lortzing*; ich gehöre nicht zu den unbedingten Bewunderern dieses Componisten, ich halte ihn für keinen Opernreformator wie *Gluck*, aber ich kann mich auch nicht auf die Seite *der* Musiker und Kunstgelehrten stellen, die *Lortzing*, wie dies erst kürzlich geschehen ist, geradezu herabwürdigen und verdammen. Meine Herren, sie können an *Lortzing's* Bestrebungen und Erfolgen sehr viel lernen! — Der Mann versteht vielleicht viel weniger gründliche Compositionslehre, als andere Leute; der Mann ist nicht gerade in Beziehung auf Productivität reich und originell zu nennen, der Mann weiss sehr wohl wo ihn der Schuh drückt — und ist neben viel reicheren und begabteren Tonmeistern durchgedrungen und hat Anerkennung gefunden; ich freue mich darob recht aus Herzensgrunde, denn der liebenswürdige bescheidene Künstler berücksichtigt die Bedürfnisse der Zeit und schreibt nicht für die Ewigkeit, er weiss aus eigener Erfahrung, was im Gesange practicabel ist und Effect macht, er versteht sich auf die *Dramatisirkunst*, und das, meine Herren, sind nun einmal *wesentliche* Erfordernisse für den *dramatischen* Componisten; der genialste wird ohne diese rettungslos verkommen und nimmer wird allgemeine Anerkennung sein Streben krönen.

Die Aufgabe des dramatischen Dichters und Componisten ist, auf eine versammelte Menge zu wirken, ihre Aufmerksamkeit zu spannen, ihre Theilnahme zu erregen; Beide haben also einen Theil des Geschäfts mit dem Volksredner gemein. Wodurch gelangt der letzte vornämlich zu seinem Zwecke? durch Klarheit, Raschheit und Nachdruck. *Alles, was das gewöhnliche Maass von Geduld und Fassungskraft übersteigt, muss sorgfältig vermieden werden.*

Ihr wollt die Oper reformiren? Sehr schön! glaubt ihr aber, dass eine Reformation möglich ist, wenn ihr den historischen Boden und Hintergrund, der unter und hinter euch liegt, nicht kennt? wohl absichtlich ignorirt? glaubt ihr angehenden Operndichter und Componisten wirklich, dass es eurer Originalität schadet, wenn ihr eure Vordermänner gründlich studirt? — Wahrlich nein! Die Kunstgeschichte liefert den Beweis; oder glaubt ihr gar, ihr kennt z. B. *Gluck*, wenn ihr ihn im Klavierauszuge, und wenn's hoch kommt in der Partitur *gesehen* habt? — abermals nein und wieder nein; ihr kennt *Gluck* nicht, wenn ihr ihn nicht auch von der *Bühne herab gehört* und studirt habt. —

Die dramatische Composition ist nicht nur in jeder Beziehung eine der *besonnensten* Hervorbringungen des menschlichen Geistes, sie ist auch gerade diejenige, wozu *Erfahrung* unumgänglich nöthig ist, und das *Missglücken Anderer* ist für den Mann von Talent eine Erfahrung, deren Unkosten ihm erspart werden. Von dieser Seite her haben unsere angehenden Operndichter und Componisten hoffentlich zur Genüge Erfahrung sammeln können; denn wie viele dramatische Versuche sind nicht in der neueren Zeit in das Meer der Vergessenheit gesenkt worden, als sie kaum das Lebenslicht gesehen, und wie viele Partituren liegen noch ungehört im Kämmerlein ihres Schöpfers! — sie harren vergeblich auf Erlösung. — Packt denn endlich die Zeit, sucht neue Formen gediegen auszubilden; der wird Meister sein, der weder italienisch, französisch — noch deutsch schreibt. — Wollt ihr euch aber an Vorbildern erwärmen, läutern und bilden, wollt ihr musikalisch-lebendige Gestalten schaffen, wollt ihr eures Erfolgs gewiss sein, so vereinigt z. B. *Gluck's* meisterhafte *Declamatorik* und effectuirende *Dramatisirkunst* mit *Mozart's* contrastirender *Melodik*, *Ensemble-* und *Instrumentalkunst*; studirt den *ächten italienischen Cantabilitäts-Styl*, amalgamirt ihn mit deutscher *Characteristik*, und ihr werdet Werke liefern, die selbst der strengsten Kritik genügen.

Ihr trotzt zu viel auf euer Genie; ihr meint, das Genie bricht sich unter allen Umständen Bahn und findet früher oder später gerechte Anerkennung! — Trauriger Wahn! wollt ihr denn nimmermehr begreifen, dass selbst das grösste Genie ohne gediegene Selbstkritik und umfassende Menschenkenntniss ein dramatisches Unding ist? — dass das Genie, wenn es nicht durch die Schule des Lebens und der Kunst geläutert wird, auch zur genialen Rohheit herabsinken kann? — dass es die Schuld allein trägt, wenn es von der Civilisation ausgestossen wird? — Nichts Grosses, Dauerndes, Wirksames auf dieser Erde ohne Selbstkritik. Diesen Ausspruch *Th. Hagens* beherzigt vor Allem. Die Selbstkritik ist es, die dem Menschen Haltung gibt in den Stürmen des Lebens, die ihn zum *Charakter* macht. Sie ist der Hebel der Gesinnung, und ohne Gesinnung kein ächtes Kunstwerk. Nur wenn man sich selbst kennt und zu beurtheilen weiss, kann man Andere erforschen und richten lernen. Nur wer an sich selbst das Gute vom Schlechten zu sondern weiss, wird sich das Gute der Anderen zu Nutze machen können. Und daher ist Selbstkritik dem Operndichter und Componisten so nothwendig, die ja auf die Anderen, die *Masse* angewiesen sind. Ueberhaupt sollte

Digitized by Google

man nicht an eine so schwierige Produktion, wie die Oper geben, bevor nicht der Geist und das Herz *gereift* sind. Die Cultur dieses Feldes der Musik erfordert so viel, dass selbst der Genius sich gehörig entfaltet haben muss, will er eine in allen Theilen genügende Oper zu Stande bringen. Der Operncomponist muss das Leben kennen, er muss den Menschen kennen, er muss seine Tugenden, seine Schwächen, seine Leidenschaften studirt haben, er muss das grosse Geheimniss besitzen, die Menschen auch dann zu beobachten, wenn sie sich unbeachtet glauben, und nur dann wird seine Zeichnung der musikalischen Charaktere Wahrheit athmen — kurz er muss *Künstler* und *Welt- und Menschenkenner* zugleich sein! — *das* ist der erfahrene Pilot, der einer schwankendes Schiff sicher zum Ziele führt! —

Uebersicht

der in den Leipziger Gewandhausconcerten im Winterhalbjahre 1846 — 1847 aufgeführten Musikstücke.

I. *Instrumentalmusik.*

1. Symphonieen.

Bach, C. Phil. Eman., Symphonie in einem Satze. — *Bach, J. Seb.*, Suite. — *Beethoven*, D dur; — Eroica; — Pastoral-; — B dur; — C moll; — F dur (Nr. 8). — *Haydn*, Nr. 5; — Nr. 83 (C dur). — *Leonhard*, E. — *Mendelssohn-Bartholdy*, Nr. 3. — *Mozart*, C dur (mit der Schlussfuge); — G moll. — *Pape* (neu). — *Rietz* (neu). — *Schuberth*, C dur. — *Schumann* (neu). — *Spohr*, C moll; — Weihe der Töne.

2. Ouverturen.

Beethoven, zu Leonore, Nr. 2; — desgl. Nr. 3; — Op. 115. — *Benedict*, zu dem Alten vom Berge. — *Bennett, W. Sternd.*, Die Waldnymphe. — *Cherubini*, zu Faniska; — zu Medea; — zum Wasserträger. — *Feska*, zu Kantemire. — *Gade*, neu. — *Gluck*, zu Alceste; — zu Iphigenie in Aulis. — *Händel*, zu Samson. — *Hiller*, Nr. 1; — zu Prometheus. — *Lachner*, zu den vier Menschenaltern. — *Marschner*, zum Vampyr. — *Méhul*, zu Heinrich IV.; — zu Timoleon. — *Mendelssohn-Bartholdy*, Meeresstille und glückliche Fahrt. — *Mozart*, zu Idomeneo; — zur Zauberflöte. — *Onslow*, zum Colporteur. — *Rietz*, Concertouverture. — *Spohr*, Op. 126. — *Weber*, zu Euryanthe; — zu Oberon; — zu Preziosa.

3. Sätze für ein Instrument.

Pianoforte.

Beethoven, Concert in C moll; — Concert in G dur. — *Chopin*, Concert (E moll); — Notturno; — Scherzo. — *Dreyschock*, Introduktion und Rondo. — *Mayer, Karl*, Concert; — Etude; — Air italien. — *Mendelssohn-Bartholdy*, Concert. — *Schumann*, Canon. — *Thalberg*, Fantasie. — *Weber*, Concertstück.

Violine.

Alard, Fantasie. — *Bach, J. S.*, Adagio und Fuge; — Chaconne; — Prélude. — *Beethoven*, Concert. — *Bériot*, Concert. — *David*, Concert; — Variationen über ein russisches Thema. — *Vieuxtemps*, Lied ohne Worte.

Violoncell.

Cossmann, Fantasie. — *Ganz*, Concert; — Variationen. — *Servais*, Fantasie. — *Schubert*, Concert in H moll; — Fantasie.

Contrabass.

Müller, Aug., Fantasie.

Clarinette.

Reissiger, Fantasie.

Oboe.

Diethe, Variationen.

II. *Gesang.*

1. Mehrstimmiges.

Bach, Joh. Seb., Eine feste Burg etc., für Chor und Orchester. — *Cherubini*, zweites Finale aus dem Wasserträger. — *Cimarosa*, Terzett aus Matrimonio segreto. — *Donizetti*, Duett aus den Nuits de Pausilippe. — *Gluck*, Stücke aus Alceste. — *Mozart*, Ave verum corpus. — *Pergolese*, Duett aus dem Stabat mater. — *Rossini*, Duett aus den Soirées musicales. — *Spohr*, Duett aus Jessonda; — Terzett aus Zemire und Azor. — *Weber*, Finale aus Euryanthe; — Lieder für Männerchor. — *Weigl*, Duett aus der Schweizerfamilie.

2. Einstimmiges.

Donizetti, Arie aus der Favorita; — aus Belisario. — *Graun*, Arie aus dem Tod Jesu. — *Grétry*, Arie aus Richard Löwenherz. — *Händel*, Arie aus Jephta; — aus Samson. — *Jomelli*, Arie aus dem Miserere. — *Lindblad*, Lied. — *Marschner*, Arie aus Hans Heiling. — *Mendelssohn-Bartholdy*, Scene und Arie. — *Mercadante*, Arie. — *Meyerbeer*, Arie aus Crociato; — aus Robert der Teufel; — Chant de Mai. — *Mozart*, fünf Arien; — Lied. — *Persiani*, Arie. — *Reichardt*, Lieder. — *Ricci*, Arie. — *Rossini*, Arie aus dem Barbier. — *Sachini*, Arie. — *Schubert*, Lieder. — *Spohr*, Arie aus Faust; — aus Zemire und Azor; — Lied. — *Spontini*, Arie aus der Vestalin. — *Stegmayer*, Die Sehnsucht. — *Verdi*, Arie. — *Weber*, Arie aus Euryanthe; — Cavatine aus derselben; — Arie aus dem Freischütz: Wie nahte mir (zweimal); — Cavatine aus demselben.

III. *Künstler, die sich hören liessen.*

1. Sänger.

Bruns, Fräulein Bertha, aus Lübeck (blind). — *Schloss*, Fräulein Sophie. — *Stark*, Fräulein. — *Tuczek*, Fräulein Leopoldine, aus Berlin. — *Vogel*, Fräulein Elise, aus Leipzig. — *Wagner*, Fräulein, aus Dresden. — *Wittmann*, Fräulein, aus Wien.

Behr, Bassist; — *Meyer*, Tenorist: — *Schneider*, Tenorist, sämmtlich aus Leipzig.

2. Instrumentisten.

Dulken, Mad., Pianofortespielerin aus London. — *Schumann-Wieck*, Frau Clara, Pianofortespielerin, aus Dresden.

Cossmann, Violoncellist, aus Dessau. — *David*, Violinist, aus Leipzig. — *Diethe*, Oboist, desgl.—*Dreyschock*, Pianofortespieler. — *Ganz*, Moritz, Violoncellist aus Berlin. — *Joachim*, Jos., Violinist. — *Mayer*, Karl, Pianofortespieler aus Petersburg. — *Moscheles*, Pianofortespieler zu Leipzig. — *Müller*, Karl, Violinist, aus Braunschweig. — *Müller*, August, Contrabassist aus Darmstadt. — *Schuberth*, Karl, Violoncellist aus Hamburg. — *Wehner*, Rudolph, Pianofortespieler, aus Dresden.

Nachrichten.

Hannover. Der nordische Clavier-Virtuose *Charles Mayer*, dem von St. Petersburg ein nicht gewöhnlicher Ruf vorausgegangen und der soleben auch in Kopenhagen, Hamburg, Leipzig, Wien etc. bewährt hat, liess sich, nachdem ihm bereits in einem Hofconcerte (in welchem er einige seiner neuesten Compositionen vortrug) der einstimmige Beifall zu Theil geworden—am 20. d. Mts. in dem unter Leitung des Hofkapellmeisters Dr. *Marschner* im hiesigen Ballhofsaale stattgehabten 4ten Abonnements-Concert öffentlich hören und gab somit den hiesigen Musikkennern und zahlreichen Kunstfreunden die Gelegenheit, in dem von ihm mit Begleitung des Orchesters componirten Clavier-Concerte Ddur, so wie in zwei seiner anderen Compositionen: „Etudes" und „Air Italien" seine Meisterschaft zu bewundern.—Unverhohlen dürfen wir es aussprechen, dass Herr *Charles Mayer* unsere allerdings sehr hoch gespannten Erwartungen nicht nur vollkommen erfüllt, sondern bei Weitem übertroffen hat. — Herr *C. Mayer* besitzt die allerausgebildetste Technik und führt die grössten Schwierigkeiten spielend aus. Triller, Oktaven, Arpeggien können unmöglich schöner und vollendeter vorgetragen werden, und eine grössere Reinheit und Deutlichkeit in allen Passagen ist nicht denkbar; der elegante und dabei kraftvolle, runde Anschlag thut dem Ohr und Auge wohl, und die Wärme und Innigkeit des Vortrages dringt tief zu Herzen, und riss das gesammte, höchst zahlreiche Publikum, zu stürmischen, nachhaltenden Beifallsbezeugungen hin. Ebenso zeichneten sich die vorgetragenen Compositionen durch Reichthum der Ideen und Fülle der Modulation aus. Namentlich ist das Concert in Ddur ein Werk, welches zu den besten neuester Zeit gezählt werden muss, indem es nicht allein den strengsten Anforderungen der Kunst entspricht, sondern auch von wahrer Originalität zeugt. — Bedauern mussten wir, dass die anderweitig eingegangenen Verpflichtungen des Künstlers ihm nicht erlaubten, in einem eigens von ihm zu veranstaltenden Concert fernere Beweise seines eminenten Talents abzulegen.

Frankfurt a./M. *Heinrich Esser's* neueste Oper: „Die beiden Prinzen" nach dem Französischen von *Friedrich*, wurde am 5. April hier zum ersten Male bei vollem Hause gegeben, und obgleich die Musik grösstentheils sehr angesprochen — die meisten Nummern wurden lebhaft beklatscht — so wirkte doch Vieles zusammen, um die Hoffnungen zu täuschen, die man vor der Aufführung von diesem Werke hegte. Erstens wollte man an dem Darsteller des Prinzen von Wales sein Müthchen kühlen, den unser Publikum im Besitze bedeutender Tenor-Partieen nun einmal nicht sehen will; zweitens war der Sänger der Hauptperson Lambert Simnel heiser; drittens konnte man dem englischen Sujet kein Interesse abgewinnen, oder verstand es vielmehr nicht; hauptsächlich aber liess es sich wieder jene Partei, welche seit einiger Zeit gegen jede neue Oper opponirt, die nicht aus ihrer Feder geflossen, sehr angelegen sein, auch diese zum Falle zu bringen. Und so dürfte, trotz der Anerkennung des gebildeten Theils unseres Publikums, dieses Werk bei solcher Besetzung schwerlich eine Wiederholung bei uns erleben, obgleich dasselbe an so vielen deutschen Bühnen Sympathieen erweckte. Ueber *Esser's* frühere Oper „Thomas Riquiqui" schwebt hier ein ähnlicher Unstern, obgleich man von der Musik stets mit grosser Achtung spricht. Der Neid dieser Coterieen nagt als Wurm an der Wurzel so manchen blühenden Talents. *Esser* wurde zu seiner Satisfaction am Schlusse der Vorstellung zwar gerufen, erschien aber nicht.

Neapel. Am 10. November ging endlich *Mercadante's* längst erwartete neue Oper: Gli Orazj e Curiazj (bekanntlich schon von Cimarosa componirt) in Scene und erhielt Beifall. Mit *Mercadante* hat es eine eigene Bewandniss: er wird als ein ungemein grosser Harmoniker und Contrapunktist betrachtet und in allen Zeitschriften als solcher ausgeschrieen. Man muss aber bei solchen italienischen Urtheilen sehr behutsam zu Werke gehen; unser ehrlicher *Gerber* hat ihnen in seinem musikal. Lexicon allzuviel getraut. In seinen „Sieben Worten" hat *Mercadante* nicht das Mindeste von Kirchenmusik and gebundenem Styl, wohl aber widersinnige Contretanzcabeletten auf rein kirchlichen Text aufzuweisen. Deutscher Tonsatz ist für unsere italienischen Componisten ohne Ausnahme eine Terra incognita. Ihn mit der italienischen Melodie-Popularität zu amalgamiren, wie das besonders *Mozart* der Einzige verstanden, hiezu müsste ganz Italien nicht nur ein melodisches, sondern auch ein harmonisches Organ — wie die Deutschen — in den Ohren besitzen und nach und nach eine deutsch-musikalische Bildung sich eigen machen. Das sind aber Träume und Pia desideria, die sich nie verwirklichen werden. Man lasse sich nur nicht irre leiten. Findet man ja hier und da bei unseren italienischen Componisten manches teutonisch Klingende und Geschriebene, so haben sie es aus den himmlischen Tonhallen Alemanniens selbst abgeholt. Um nur ein einziges Beispiel hier anzuführen: Als *Bellini* seinen Pirata componirte, sah ich mehrere Breitkopf'sche Hefte der Mozartischen Werke auf seinem Sopha herumliegen. *Mercadante*, der bei-

Digitized by Google

nahe schon mit seiner Elisa e Claudio den melodischen Sack ausgeleert, liefert dermalen in jeder seiner Opern, manches einzelne Gute vom Theatraleffecte abgerechnet, stets eine Harmonieschule (versteht sich wohl nicht in unserem deutschen Sinn) in Gesellschaft des Stimmen- und Orchesterlärmes. Er übertrifft hierin *Pacini*, der ihm doch in seinen jüngeren Jahren melodisch hundertfach überlegen war; daher wird er von den italienischen Idioten und Zeitschriften als ein sublim gelehrter Componist ausgeschrieen. Habeant sibi. Man lasse ihnen die Freude, sich einander berühmt und unsterblich zu machen.

Recensionen.

Symphonie en Mi bémol pour Orchestre, comp. par *Félicien David*. Partition. Pr. 10 Fl. 48 Kr. Mainz, bei Schott.

Diese Symphonie ist fast überall, wo F. David seine „Wüste" aufgeführt, gehört worden. Eine Kritik, die das Verdienst hätte, auf dieses Werk aufmerksam zu machen, käme daher post festum. Es hat an einigen Orten wenig, an anderen etwas mehr gefallen. Des Componisten Gedanken darin wiegen nicht schwer, aber er hat sich eine grosse Leichtigkeit in Behandlung und Benutzung derselben angeeignet, die einen gefälligen Eindruck hervorbringt, wie denn überhaupt alles elegant und fertig Aussehende gefällt, wenn auch der Stoff nicht solid und dauerhaft ist. Um das Glück des Componisten, diese Partitur gestochen zu sehen, wollen wir ihn nicht beneiden, wenn wir gleich von Herzen bedauern müssen, dass so manches braven deutschen Componisten Partituren von den Verlegern schnöde zurückgewiesen werden. Oder glaubt der ehrenwerthe Herr Verleger, dass unsere Kunstjünger in Deutschland diese Partitur eifrig durchstudiren werden?

Sechs Psalmen für eine Alt- (oder Bass-) Stimme und Pianoforte, comp. von *Julius Rietz*. Op. 25. Leipzig bei Fr. Kistner. Nr. 1 der 13te Psalm, Nr. 2 der 29ste Psalm, Nr. 3 der 84ste Psalm, Nr. 4 der 90ste Psalm, Nr. 5 der 130ste Psalm, Nr. 6 der 137ste Psalm. Jeder Psalm einzeln 10 Ngr.

Herrn *J. Rietz* in Düsseldorf haben wir aus seinen Werken längst liebgewonnen; er ist einer von den Wenigen, die es mit der Musica ernst nehmen, und das ist in jetziger Zeit besonders lobenswerth. So ist auch dieses Werk eine höchst dankenswerthe Gabe, eine Bereicherung für die häusliche Andacht, ein Geschenk für die Herzen, die das Bedürfniss fühlen, sich in ihrem stillen Zimmer zu Gott zu wenden und sich vor ihm zu demüthigen; als solche seltene Gabe heissen wir sie doppelt willkommen und sagen auch der ehrenwerthen Verlagshandlung Dank, welche dem Erscheinen guter, ernster Musik behilflich war. Stimmt Herr *Rietz* seine Harfe wieder zum Lobe des Herrn, wie wir hoffen und wünschen, so berücksichtigt er vielleicht einige Andeutungen, die ihm Referent, der seine Psalmen sorgfältig studirt hat, wohlmeinend gibt. Der Sänger hat zu wenig Ruhepunkte. Eben so bleibt der Hörer meistens in Unruhe, denn auch das Accompagnement, obwohl interessant für den Musiker, ist doch ein zu bewegtes, in lauter Trugschlüssen sich fortspinnendes und stark modulirendes. Weniger Wiederholung der Worte dürfte wünschenswerth sein. In den letzteren Psalmen modulirt der Componist zu viel, die Melodie erkaltet, das Accompagnement wird noch gesuchter, und es tritt durch Manier und Consequenz in der ganzen Behandlung und Form etwas Monotonie ein. Auch wünschten wir die Melodie manchmal weniger gemacht, sondern mehr aus dem innigsten Gefühl entsprungen, und den Componisten sich weniger ängstlich an sein unverkennbares Vorbild halten zu sehen.

Die Idyllen des S. Witwicki, übersetzt von Dr. *Märker*, Musik von *J. F. Dobrzyński*. Posen, bei Zupanski.

Es sind dies 8 ganz nette Liedchen, die in polnischer Sprache gewiss sehr gut klingen und den Verehrern des polnischen Dichters eine dankenswerthe Gabe sein werden. Die deutsche Uebersetzung ist recht gewandt und fliessend. Der wohlbekannte beliebte polnische Compositeur hat sie mit sehr wohlgefälligen leichtfasslichen Melodieen, einfacher aber doch interessanter Harmonie und hübschen Zwischen- und Nachspielen ausgestattet.

Aufforderung
an die Herren Componisten.

Seit 1830, nämlich seit siebzehn Jahren, führen die Unterzeichneten ausschliesslich die Leitung der Concerts Spirituels, nachdem sie schon früher und zwar gleich von ihrer Entstehung an im Jahre 1819 thätigen Antheil an denselben genommen hatten. Sie sind sich bewusst, in diesem Zeitraume nichts vernachlässigt zu haben, um ihre Produktionen so interessant als möglich zu machen. Ihr Hauptbestreben ging dahin, nicht allein die anerkannten Werke der grossen Meister auf eine entsprechende Weise zur Aufführung zu bringen, sondern auch verborgene Kunstschätze, welche in Archiven und Privatsammlungen versteckt lagen, wieder an das Tageslicht zu fördern, und ihr unermüdlicher Eifer wurde oft vom besten Erfolge gekrönt. Nebstbei versäumten sie auch nicht, von Zeit zu Zeit Werke neuerer Componisten aufzuführen, und ihre Programms beweisen diesen Umstand zur Genüge; nur waren sie gezwungen, hinsichtlich der in Wien lebenden Tonsetzer anders zu verfahren, weil zu viele Anforderungen an sie gemacht wurden und man in die Gefahr gerieth, mit Manchem, dessen Composition man nicht annehmen konnte, in ein unangenehmes Verhältniss zu treten.

Indess klagen die jüngeren Componisten, welche das Feld der ernsten Tondichtung bebauen und Symphonieen, Ouverturen, Oratorien, Chöre u. dgl. schreiben, und zwar nicht mit Unrecht. Man verlangt von ihnen nicht allein Genie, oder wenigstens schöpferisches Talent, Fleiss, Kenntniss der musikalischen Grammatik und Rhetorik, alles Eigenschaften, welche die Natur gewährt und emsiges Studium verschaffen kann, sondern man will auch, dass sie bekannt seien, bereits einen Namen haben; zugleich aber versagt man ihnen die Mittel, sich bekannt zu machen, einen Namen zu erwerben. Nur Wenigen steht ein Orchester zu Gebote; ein Concert, vom Componisten selbst veranstaltet, ist gewagt, ja nicht einmal immer möglich. Sie sehen sich daher in einem fehlerhaften Zirkel eingeschlossen und finden keinen Ausgang. Bei der Opern-

Digitized by Google

Composition tritt freilich derselbe Fall ein, aber diesem Uebelstande abzuhelfen, sind wir nicht berufen; dass die Klage der Musiker, welche Symphonieen u. s. w. componiren, jedoch gerecht ist, anerkennen wir und haben uns vorgenommen, in Zukunft nach Kräften diese Lücke auszufüllen und dem jungen Talente Gelegenheit zu geben, sich bekannt zu machen, indem wir Werke auch unbekannter Tonsetzer zur Aufführung bringen, wenn sie sich nur zu letzterer eignen.

Um allen Missdeutungen zu entgehen, müssen wir aber genau bezeichnen, welche Werke wir und unter welchen Voraussetzungen wir sie aufführen werden.

Die Werke, welche wir aufführen können, sind Symphonieen, Ouverturen, überhaupt Instrumental-Sätze für Orchester, dann Chöre, bei welchen jedoch Sologesang nicht unentbehrlich ist. Wir fordern demnach alle Tonsetzer des In- und Auslandes, welche Compositionen dieser Gattung geschrieben haben, auf, ihr Partituren bis längstens 1. August jedes Jahres portofrei unter der Adresse der Unternehmer der *Concerts Spirituels* an eine der zahlreichen Musikhandlungen Wiens einsenden und ihre genaue Adresse beifügen zu wollen. Wir werden diese Arbeiten durchsehen und durch mehre hiezu ersuchte, bewährte und erfahrene Musikkenner Wiens durchlesen lassen und längstens bis 1. November den Componisten bekannt machen, ob ihr Werk zur Aufführung angenommen ist, ob nicht, auch allenfalls ob Veränderungen gewünscht werden, wie dies wohl der Fall sein kann.

Wir hegen die Zuversicht, dass die Herren Componisten das vollste Vertrauen in uns setzen; wir bürgen für jeden Missbrauch, der mit den Manuscripten geschehen könnte, so lange wir sie in Verwahrung haben, und gehen bei der Beurtheilung von dem Grundsatze aus, dass Werke, die ihren Verfasser ehren, auch uns zur Ehre gereichen; unser Interesse ist daher gemeinschaftlich. Wir müssen uns aber hier um so mehr verwahren, als bei der Ausschreibung für die beste Symphonie, welche 1836 Statt gefunden hat, unter 57 eingereichten Partituren gegen zwanzig Manuscripte vorlagen, die für unsere Zwecke gänzlich unbrauchbar befunden wurden.

In der Regel setzen wir fest, dass auch die Orchester- und Chorstimmen vom Verfasser in leserlicher Abschrift zu liefern sind, worüber wir uns nach beschlossener Annahme seines Werkes mit ihm einverstehen werden. Nur in ganz ungewöhnlichen Fällen und nach gepflogener Correspondenz mit dem Herrn Componisten könnten wir von dieser Regel abgehen.

In welchem unserer vier Concerte, ja selbst, bei bedeutender Anzahl der einlaufenden Compositionen, in welchem Jahrgange ein angenommenes Werk zur Aufführung kommt, bleibt lediglich unserer Bestimmung vorbehalten. Wir werden Niemanden bevorzugen, ja selbst so weit es thunlich ist, das Loos entscheiden lassen. Vorschreiben soll man uns nicht, die Billigkeit werden wir stets berücksichtigen. Zudem können wir die Tendenz unserer so lange mit Ehren bestandenen Concerte nicht mit einem Male gänzlich ändern; wir müssen noch klassische Werke aufführen, wir werden, wie früher, verborgene Kunstschätze suchen und an das Tageslicht fördern.

Auf diese Art glauben wir indessen, der wahren Kunst einen bedeutenden Vorschub zu leisten; Werken, die sich in Wien des Beifalles eines Kennerpublikums erfreuet haben, wird der Beifall auch an anderen Orten nicht fehlen, und, sollte es gelingen, sollten neue werthvolle Compositionen durch uns in die musikalische Welt eingeführt und neue Talente zur Blüte gebracht werden, so werden wir uns dazu Glück wünschen und in diesem Bewusstsein hinlänglichen Lohn für unsere Bemühungen finden.

Wir ersuchen die Herren Redakteurs aller Kunstblätter um geneigte Aufnahme dieser Aufforderung, da wir wünschen müssen, dass sie die grösste Publicität erhalte.

Wien, am 22. März 1847.

Eduard Freiherr von Lannoy.
Karl Holz.
Ludwig Titze.
Unternehmer der Concerts Spirituels.

Feuilleton.

Dramaturgische Neuigkeiten. In Magdeburg: Die Braut des Flibustiers, oder die Seeräuber in Virginien, romantische Oper, componirt von dem dasigen Musikdirektor *Ebell.* Fand grossen Beifall; der Componist wurde nach dem zweiten Aufzuge und am Schlusse gerufen. — In Darmstadt: Das wandernde Spiegelbild, Ballet mit Musik vom dasigen Hofmusikdirector *Schlösser.* Gefiel nicht minder. — In London auf dem Drurylane-Theater: Matilde von Ungarn, Oper von *Wallace.* Macht volle Häuser. — Im Haag: Die Belagerung von Leyden, Oper in vier Aufzügen, Buch von *Hippolyt Lucas*, Musik von *Adolph Vogel.* Ein vaterländischer Erfolg. Der Tondichter erhielt den niederländischen Orden der Eichenkrone. — In Lyon: Marie Therese, Oper in vier Aufzügen, Buch von *Carmon* und *Dutertre*, Musik von *Louis* (dem Romanzencomponisten). Gefiel. — *M. H. Schmidt*, der früher auch in Leipzig angestellte Tenorist, hat eine zweiaktige komische Oper geschrieben: Der versiegelte Bürgermeister, Buch (nach *Raupach's* Posse) von *R. Bürkner.* — Eine neue komische Oper in einem Aufzuge: Alix, Buch von *Nus* und *Follet*, Musik von *Doche*, die auf der Pariser Opéra comique zur Darstellung kam, ging ziemlich spurlos vorüber. —

Die Musikschule (Association for the revival of sacred music) in Edinburg, welche wir in diesen Blättern S. 201 erwähnten, hat am 10. März in der Musikhalle das dort angekündigte grosse Musikfest vor einer Versammlung von 1500 Zuhörern abgehalten. Des Morgens fand die Prüfung, des Abends das Concert Statt, und beide lieferten das erfreulichste Resultat. Bei der ersteren wurden Uebungen von Fuchs, Hiller, Rinck, Mainzer ausgeführt, und Kinder von drei bis fünf Jahren sangen ihre Kinderlieder zur rührenden Freude der Anwesenden. Die älteren Schüler trugen Duetten von Rink, Arien von Händel, und das Anthem: My song shall be of mercy von Kent (zweihundert Stimmen) vor. Das Concert eröffneten einige Psalmen; dann kam Luthers Ein' feste Burg; hierauf Mainzers Kantate: Ruth und Noemi; zum Schlusse das Hallelujah aus Händel's Messias. Besonderes Interesse erregte ein Psalm, wie ihn die Celten im äussersten Norden der Hochlande singen. (Mainzer selbst hat eine Sammlung dieser Nationalmelodieen herausgegeben.) — Es sind nun bereits *dreitausend* Kinder in dieser Musikschule unterrichtet worden, und Viele derselben sind bereits als Hilfslehrer in verschiedenen Schulen angestellt.

Der auch in diesen Blättern erwähnte Direktor des Mozartvereines in Paris, *Nagiller*, hat in Berlin mehrere Concerte gegeben, worin er seine eigenen Compositionen aufführte, namentlich einige Symphonieen, Goethe's Mignonlieder für Männerchor u. s. w. Im Allgemeinen sprachen diese Musikwerke an. — (Vergl. S. 263 des vorigen Jahrganges.)

Nachdem die Gräcomanie bei uns etwas nachgelassen hat, scheint sie sich jenseit des Rheines festsetzen zu wollen. Auf dem Odeon-Theater zu Paris wurde jüngst die Alceste des Euripides mit Chören von *Elwart* aufgeführt. Der Componist hatte kaum einen Monat Zeit, um diese Musik zu componiren, abschreiben zu lassen, einzuüben und aufzuführen. Uebrigens war es keine eigentliche Uebersetzung der Tragödie, sondern eine Bearbeitung von Herrn *Lucas.*

Fünftes Concert des Pariser Conservatoriums der Musik. (Seite 205 dies. Blatt. muss es statt: „Fünftes" heissen: „*Viertes*".) *Beethoven's* A dur-Symphonie; — Pianoforteconcert von *Beethoven*, Es dur, gespielt von *Döhler*; — Siciliense von *Pergolese*, und Arie aus *Händels* Orlando, gesungen von Demois. *Antonia Molina de Mendi*; — *Weber's* Ouverture zu Oberon.

Am 19. März wurde in Paris *Mendelssohn's* Paulus zum Besten verschämter Armen aufgeführt. Es ist das dritte Jahr, dass derartige grosse Aufführungen zu diesem Zwecke stattfinden: der Ausschuss des „Oeuvre de la miséricorde" (Armenanstalt) und die Association des artistes musiciens haben sich dazu vereinigt; zwei

Digitized by Google

Musikgesellschaften, Dilettanten, bildeten Chor und Orchester, die ersteren unter Leitung von *Eduard Rodrigues*, die anderen unter Direction von *Charles de Rez*, und namentlich zeigten die Chöre eine für Paris seltene Kraft und Richtigkeit. Am 13. April sollte das Oratorium wiederholt werden. — In den beiden vorhergehenden Jahren hatte man *Händel's* Samson und Judas Makkabäus zur Aufführung gebracht.

Der früher in diesen Blättern (S. 495, 823 des vor. Jahrg.) erwähnte, von dem französ. Ministerium ausgeschriebene Concurs für religiöse und historische Gesänge hat einen reichen Erfolg gehabt. Nach dem Berichte des dazu niedergesetzten Ausschusses, an dessen Spitze *Auber* steht, betrug die Zahl der Bewerber über 500, die der eingesendeten Compositionen 1750. Ein Ausschuss von dreissig Mitgliedern, in zehn Abtheilungen getheilt, war mit der Prüfung beauftragt, jedoch so, dass die Arbeit der einen Abtheilung von einer anderen nochmals durchgesehen ward. Auf diese Weise wurden 287 Stücke ausgewählt und von den Zöglingen des Conservatoriums unter Leitung des Herrn *Batiste* ausgeführt. In Folge dessen wurde sechs Stücken der erste und zehn Stücken der zweite Preis zuerkannt; siebenzehn erhielten eine ehrenvolle Erwähnung. Die Namen der Componisten von den sechs ersten Preisen sind: *Ermel*, gewesener Pensionär des römischen Preises; *Alphonse Gilbert*, Organist an Notre Dame de Lorette; *Nicou Choron; Tariot*, ein Schüler Reicha's; *August Chollet*, Beamter im Finanzministerium; *Alexis Leprovost*, Hilfsorganist zu St. Roch.

In Gemässheit der Ministerialverordnung vom 3. November 1845 erhalten die mit dem ersten Preise Beehrten jeder 600 Franken, die vom zweiten 300 Franken. Die gekrönten Stücke sind nun Eigenthum der Regierung und werden gedruckt.

Der Tenorist *Fraschini* (jetzt in London) wurde zu Padua geboren und widmete sich dem Studium der Medicin. Zufällig hörte ihn ein Maestro Moretti singen und rieth ihm, sich blos der Musik zu weihen. 1839 machte er in dem Dome von Padua seine ersten öffentlichen, bald darauf in Bergamo, als Rodrigo im Otello, seinen ersten theatralischen Versuch. 1840 betrat er die Mailänder Scala, als Marino Faliero. Sein Ruf wuchs, und er gilt jetzt für einen der ersten Tenoristen Italiens.

Jenny Lind ist zur östreichischen Kammersängerin ernannt worden. Sie befindet sich bereits auf dem Wege nach London.

In Bordeaux starb *Blaise Colot*, geboren 1769 zu Nancy, Violinist, dann, auf Beck's Veranlassung, Contrabassist, Orchesterdirigent (von 1827 bis 1830), Musiklehrer — in allen diesen Beziehungen ausgezeichnet. Seine drei Söhne waren ebenfalls Mitglieder des Orchesters zu Bordeaux; indessen ist der eine, Martin, ein glänzender Violinist, vor einigen Jahren gestorben.

Der Concertmeister *Viktor Klauss* in Ballenstädt ist zum herzoglich Anhalt-Bernburg'schen Kapellmeister ernannt worden.

Verdi's neue Oper „Macbeth" soll in Florenz mit ausserordentlichem Beifall gegeben worden sein.

Kücken's Oper: „Der Prätendent", zu deren Aufführung der Componist sich bereits längere Zeit in Stuttgart aufhielt, ist auf unerwartete Hindernisse gestossen und daher für jetzt wieder bei Seite gelegt worden.

Ein reicher Privatmann Namens *Apfel*, der in Weissenburg kürzlich verstorben ist, hat das Strassburger Theater zu seinem Universalerben ernannt. Sein Vermögen besteht in 80,000 Franken jährlicher Renten und einer grossen Anzahl Grundstücke. Die Einkünfte dieser Kapitalien sollen acht Jahre lang kapitalisirt werden, und der Ertrag des so gebildeten Hauptstammes wird alsdann für das Theater verwendet. Letzteres wird daher nach acht Jahren, ausser den 40,000 Franken Zuschuss, die es von der Stadt Strassburg erhält, ungefähr 200,000 Franken jährlich aus dieser Stiftung beziehen.

Die Unterrichtsmethode des bekannten Volksgesanglehrers *Wilhem* zu Paris ist auf Verwendung des Fürsten Odoevsky bei der kaiserlichen musikalischen Akademie zu St. Petersburg eingeführt worden.

Das unter dem Namen Orphéon zu Paris bestehende grosse Volksgesangsinstitut, gegründet von dem verstorbenen *Wilhem*, jetzt unter Leitung *Hubert's*, hat wiederum in dem Cirque der elysäischen Felder ein Riesenconcert gegeben, das die glänzendsten Resultate lieferte. *Hubert* wurde in Folge dessen zum „Officier d'academie" ernannt.

Boisselot's Oper: „Ne touchez pas à la reine" gefällt nicht nur in Paris immer mehr, sie wird auch in den Departements fleissig gegeben, und ist in Brüssel mit gleichem Beifall aufgeführt worden. Der Mitverfasser des Buches, *Scribe*, erhielt bei seiner Anwesenheit in Brüssel am Abend der ersten Vorstellung der Oper den Leopoldsorden, und nach dem Theater ein glänzendes Abendständchen.

Die bekannte Sängerin Frau *Stöckl-Heinefetter* verlässt Wien und wird ein Engagement zu München antreten.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Jacques Rosenhain,

Sonate p. Piano et Violoncelle ou Violon, op. 38,

erscheint am 18. April d. J. mit Eigenthumsrecht im Verlag von

Leipzig, am 6. April 1846. **C. F. Peters.** Bureau de Musique.

Im Verlage von **G. Müller** in Rudolstadt sind so eben erschienen:

Schladebach, J., 2 Notturno's für chromatisches Horn od. Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. Op. 20.
Nr. 1. Esdur. 1 Fl.
Nr. 2. Edur. 1 Fl. 12 Kr.

Unterzeichneter sieht sich veranlasst, hiermit zu erklären, dass er nicht der Verfasser der mit —r unterzeichneten Correspondenznachrichten aus Hamburg in diesen Blättern ist.

Altona, im März 1847. **E. Marxsen.**

Bei **J. G. Häcker** in Chemnitz ist so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Hymne
„Freuet euch des Herrn, etc."
für zwei Männerchöre mit vier Solostimmen,
componirt von **Carl Bräuer**, Op. 211.

Preis: Partitur und Stimmen $2\frac{1}{3}$ Thlr.
Stimmen apart $1\frac{1}{3}$ Thlr.
Eine einzelne Stimme 3 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten April. **Nr. 16.** 1847.

Inhalt: Die Hauptprüfung am Conservatorium der Musik zu Leipzig u. s. w. — *Necrolog:* Jacob Bernhard Limburger. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Berlin. Aus Mailand. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Die Hauptprüfung am Conservatorium der Musik zu Leipzig (Ostern 1847) im grossen Saale des Gewandhauses, Dienstag den 6. April.

Von

J. C. Lobe.

„Wie viele Menschen gewahren wir nicht, die das Kunstwerk ihres Lebens verderben oder unvollkommen ausführen, weil sie nicht zu unterscheiden vermögen, was das ihnen wahrhaft Gemässe sei, und was nicht.“

(*Carus*, über Goethe.)

„Ich kenne kein belohnenderes Geschäft in der Welt, als Jünglingen zur näheren Bestimmung ihres Lebensweges zu dienen.“ (*Herder*, über Studium der Theologie.)

Ueber die Fortschritte der neulich geprüften Schüler des Conservatoriums kann ich kein Urtheil fällen, denn ich habe sie, eine Ausnahme abgerechnet, sämmtlich zum ersten Male gehört. Aber das lebhafte Interesse, welches ich für die heranblühende junge Künstlerwelt empfinde, und die seit einer langen Reihe von Jahren schon mit Ernst und Eifer getriebenen musikalisch-pädagogischen Studien drängen mich, einige bei dieser Gelegenheit wieder besonders frisch herangekommene Betrachtungen über Conservatorien hier vorläufig mitzutheilen, bei der Kürze der vergönnten Zeit freilich nur sehr rhapsodisch. Später erscheinen sie wohl vollständiger und ausführlicher begründet in einem eigenen Werkchen. Der Gegenstand ist es werth.

Conservatorien der Musik wurden bekanntlich zuerst in Italien gestiftet; Frankreich, England, Deutschland, Holland, Belgien ahmten sie später nach.

Es mag sonderbar erscheinen, an so viele und zum Theil lange bestehende Einrichtungen jetzt noch die Frage nach deren Zwecken zu richten, da doch wohl anzunehmen, dass diese Frage bei der Gründung bereits überall gethan und vollständig erörtert worden.

Aber bei allen Dingen dieser Welt, welche der Vervollkommnung fähig sind, hat die Erfahrung eine Hauptstimme, und so lange wir die absolute Vollkommenheit einer Institution uns nicht zu behaupten getrauen, können wiederholte Fragen daran nicht nutzlos sein.

Also: Welche Resultate sollen durch Conservatorien der Musik erstrebt werden?

Erstens: die Bildung ächter Meister der Tonkunst, als Componisten, Virtuosen, Sänger und Lehrer, soweit es durch Unterricht überhaupt zu bewirken.

Zweitens: „sollen sie die Reinheit der Tonkunst bewahren und dem Verfalle des musikalischen Geschmackes entgegenwirken, denn die darin gebildeten Künstler treten ja in das öffentliche Leben und üben durch ihre künstlerischen Bestrebungen, der empfangenen Richtung gemäss, ihren Einfluss auf das grössere Publikum.“ (S. *Hebenstreit*, wissenschaftl. literarische Encyklopädie der Aesthetik. Artikel Conservatorien.)

Sind diese Resultate bis jetzt aus ihnen wirklich hervorgegangen?

Hierauf antworten Geschichte und Erfahrung ein entschiedenes: Nein!

In Italien, wo die meisten Conservatorien und am Längsten bestanden und noch bestehen, ist die Tonkunst stets nur in einzelnen Fächern kultivirt worden. Kirchencomponisten, Operncomponisten und Sänger haben sich dort hervorgethan, Instrumentalcomponisten von Bedeutung niemals; die Orchester sind im Vergleiche zu denen anderer musikalischer Länder schlecht. Auch Virtuosen hat dieses Land zu allen Zeiten verhältnissmässig nur wenige geliefert; die ausgezeichnetsten darunter aber, *Paganini* z. B., die *Milanollo's*, u. s. w. haben ihre Bildung nicht in Conservatorien, sondern durch Privatunterricht und Selbststudium erhalten und erworben. Dasselbe muss überhaupt von fast allen bedeutenderen italienischen Componisten und Sängern gesagt werden. Waren einige darunter auch längere oder kürzere Zeit in einem Conservatorium, immer verdankten sie ihre Hauptbildung der besonderen Gunst eines einzelnen Meisters, der sich ihrer vorzugsweise und im Privatunterricht annahm. Das heutzutage fast ausschliesslich noch kultivirte Fach der Musik in Italien, die Oper, hat sich nun aber trotz aller Conservatorien mehr und mehr verflacht, und kann man ihr einzelne gute Seiten, als einfache, verständliche Form, zweckmässige Behandlung des Gesanges und gefällige Melodieen nicht absprechen, so steht doch fest, dass sie die höheren dramatischen Forderungen nach unseren deutschen Begriffen keinesweges und weniger selbst als in früherer Zeit erfüllt.

Auch in Frankreich ist die Tonkunst nie in allen Zweigen zur vollen Ausbildung gelangt. In der reinen Instrumentalcomposition z. B. haben die Franzosen we-

Digitized by Google

nig oder nichts gethan. Die beiden neuerlich darin hervorragenden Erscheinungen, *Berlioz* und *David*, erhielten ihre Bildung in keinem Conservatorium. Hauptsache ist auch in Frankreich die Oper geblieben. Gerade die aber war zur Zeit, als das Pariser Conservatorium erst gegründet wurde, gediegener als nachher. Wenigstens haben die bedeutendsten Opern-Componisten der früheren Zeit in Frankreich, *Gluck*, *Gretry*, *Mehul*, *Cherubini*, u. A. m. ihre Bildung in Conservatorien nicht erhalten. Virtuosen auf Instrumenten, namentlich auf der Violine, hat Frankreich ausgezeichnete hervorgebracht, aber auch davon die meisten durch Privatunterricht. Am ärmsten ist es stets an ächten Sängern gewesen und ist es noch, obgleich gerade für den Gesangsunterricht im Allgemeinen und den dramatischen insbesondere im Pariser Conservatorium das Allermeiste gethan worden und wird.

England kommt in Hinsicht auf bedeutende Tonkünstler wenig in Betracht. Was Holland und Belgien geliefert, kann nicht auf Rechnung der Conservatorien gebracht werden, weil diese noch zu kurze Zeit dort bestehen, um von daraus hervorgegangenen Resultaten reden zu können.

In welchem Conservatorium nun aber sind, um auf Deutschland zu kommen, *Bach*, *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven*, *Spohr*, *C. M. v. Weber*, *Mendelssohn-Bartholdy*, *Hummel*, *Liszt*, *Thalberg*, *Henselt*, *Willmers*, die *Mara*, *Sonntag*, *Schröder-Devrient* u. s. w. u. s. w. gebildet worden? Sind die genannten und so viele andere Tonheroen und Heroinnen nicht alle Deutsche von Geburt, so doch der deutschen Kunstrichtung nach. Kein anderes Land hat ausgezeichnetere und zahlreichere Tonkünstler, kein anderes Land hat in allen Fächern der Tonkunst so hervorragende und ächte Kunsterscheinungen hervorgebracht als Deutschland, und die Allermeisten davon, bevor es irgendwo in Deutschland ein Conservatorium gab.

Der zweite Punkt, dass die Conservatorien die Reinheit der Tonkunst bewahrten und dem Verfalle des guten Geschmackes entgegenträten, erweist sich noch weniger haltbar, denn gerade in Italien und Frankreich ist die Reinheit der Tonkunst trotz der Conservatorien nicht bewahrt, und dem Verfalle des guten Geschmackes nicht entgegengetreten worden. Das grosse Publikum hat überhaupt und überall in der Musik keinen festen, sichern guten Geschmack, und dass es ihn nicht hat, liegt weder in ihm, noch in bestehenden oder nicht bestehenden Conservatorien, sondern in anderen Ursachen, deren Erörterung nicht hieher gehört.

So kurz diese Andeutungen sind, sollten Einzelnheiten ihnen widersprechen, ihre Wahrheit im Allgemeinen wird nicht bestritten werden können; es wird nicht bestritten werden können, dass, wenn auch einzelne erspriessliche Resultate aus Conservatorien hervorgegangen, bei Weitem die zahlreichsten und höchsten doch nur Früchte des Privatunterrichts und Selbststudiums gewesen sind und also die durch jene Anstalten bisher gewonnenen Resultate mit den darauf verwendeten sehr bedeutenden Kosten in keinem Fall in einem zufriedenstellenden Verhältnisse standen.

So drängt sich denn als natürliche Folge dieser kurzen Betrachtungen die inhaltschwere und in vielen Hinsichten sehr verantwortliche Frage hervor: Sind Conservatorien vielleicht gar nicht geeignet, die höchsten Resultate der musikalischen Ausbildung zu erzielen? oder noch schroffer gestellt: hindern vielleicht solche Anstalten die höhere und höchste Ausbildung mehr als dass sie dieselbe fördern?

Die Antwort darauf genügend zu finden, ist schwerer, als man auf den ersten Anblick vermuthen möchte.

Denn müsste nicht zunächst erwiesen sein, dass in Conservatorien ähnliche Genie's wie im Privatunterricht in der Lehre gewesen? Oder dass z. B. *Mozart* als Componist, *Liszt* als Virtuos, die *Mara* als Sängerin, wenn in einem Conservatorium gebildet, ihre Kunsthöhe nicht erreicht haben würden?

Von dieser Seite ist eine beruhigende Aufklärung nicht zu gewinnen. Es bleibt daher für die Entscheidung obiger Frage nichts übrig, als die Stellung einer anderen, nämlich:

Ist die bisherige Einrichtung der musikalischen Conservatorien den oben gestellten höchsten Forderungen vollkommen entsprechend und genügend?

Könnte diese Frage absolut bejaht werden, so wäre den aufgestellten Erfahrungen nach mehr die Hinderungs- als Förderungskraft dieser Anstalten bewiesen.

Diese Vollkommenheit der Einrichtung aber lässt sich überall noch nicht nachweisen. Gar Manches ist noch zu thun und kann gethan werden, um die höchsten Zwecke der musikalischen Lehre nach allen Seiten hin umfassender und sicherer zu erreichen. Ueber die Mittel werde ich mich, wie schon bemerkt, später in einem eigenen Werkchen auszusprechen versuchen.

Schwerlich bietet aber schon jetzt irgend eine Stadt einen grösseren Zusammenfluss günstiger Umstände für musikalische Ausbildung dar, als Leipzig. Die ausgezeichnetsten Künstler als Lehrer, die vollkommenen Aufführungen der schönsten Instrumentalwerke in den zahlreichen Gewandhausconcerten, ein reiches Opernrepertoir auf der Bühne, die gediegensten älteren und neueren geistlichen Musiken, welche wöchentlich, Jahr aus Jahr ein, in den hiesigen Kirchen sorgfältig ausgeführt werden, die fremden ausgezeichnetsten Virtuosen alle, welche sich in eigenen oder den Gewandhausconcerten produciren, der allgemein verbreitete lebendige Sinn für Musik im Publikum — welches musikalische Talent, von allen diesen reichen Elementen ununterbrochen umrauscht, sollte da nicht erweckt, belebt und emporgetragen werden?

Wer, wie ich, aus oben bemerkten Gründen, die heutige Prüfung auch nicht als solche beurtheilen durfte, konnte doch aus den zahlreichen, sehr bedeutenden meist wirklich künstlerischen Leistungen entnehmen, welche emportreibende, glücklich fördernde Kräfte hier walten müssen.

(Beschluss folgt.)

Digitized by Google

Necrolog.

JACOB BERNHARD LIMBURGER.

Es ist oftmals die Behauptung aufgestellt worden, in Sachen der Kunst gebühre nur den sogenannten Künstlern vom Fach das entscheidende Wort, nur ihnen ein Platz in der Kunstgeschichte. Dass man heutzutage diesen Satz immer entschiedener festhält, ist allerdings kein Wunder, da das gewöhnliche Dilettantentreiben nachgerade eine äussere Ausdehnung erreicht hat, die zu seinem inneren Werthe im umgekehrten Verhältnisse steht und sich in den Hallen der Kunst oft auf eine wahrhaft widerliche Weise breit macht. Indessen haben alle derartige allgemeine, absprechende Sätze ihr Missliches, zumal da in den Begriffen „Künstler vom Fach" und „Dilettant" viel Unklares mit unterläuft. Nicht die vorzugsweise, die zur eigentlichen Lebensaufgabe gemachte Beschäftigung mit der Kunst ist es, welche den Künstler im wahren Sinne ausmacht: denn dann hätte eine Menge bloser Handwerker und Handlanger Anspruch auf diesen Ehrentitel; es kommt auch hier nur auf die Art an, wie die Kunst betrieben wird, und es kann leicht geschehen, dass ein sogenannter Dilettant, der sich auf die ächte, rechte Weise mit der Musik beschäftigt, eine grössere Bedeutung für die Kunst und deren Geschichte erlangt, als hunderte von Fachmusikern, welche die heilige Polyhymnia zur melkenden Kuh herabwürdigen.

Ein solcher Dilettant, der die Musik auf die ihrer würdige Weise auffasst und ausübt, hat demnach die begründetsten Ansprüche auf einen Ehrenplatz in der Walhalla der Tonkunst; er hat die begründetsten Ansprüche darauf, dass ihm ein Denkmal in einer Zeitschrift gesetzt werde, welche sich Allgemeine musikalische Zeitung nennt.

Unter die Zahl dieser allerdings nicht eben häufigen Dilettanten gehörte *Jacob Bernhard Limburger;* ja man darf mit Recht behaupten: Er war einer der ausgezeichnetsten unter ihnen.

Bei der allgemeinen Verbreitung der Musik in neuerer Zeit, welche aus ihr eine herrschende Modesache gemacht hat, ist es nicht zu verwundern, wenn sehr Viele die Liebe zu ihr erheuchelu, — aus Eitelkeit, gedankenlosem Zeittödtungstriebe und anderen unlauteren Motiven ihr falsche Huldigungen darbringen. Nicht so *Limburger.* Bei ihm war die Musik im Gemüthe festgewurzelt, tief in das Verständniss derselben suchte er unermüdet einzudringen. Begünstigt von den übrigen Umständen, musste ein solches Streben gelingen; und wie die innere Durchdringung sich auch nach Aussen hin stets schöpferisch erweist, so konnte es gar nicht anders kommen, als dass *Limburger*, der gewonnenen Kunst-Erkenntniss gemäss, auf das Musiktreiben Leipzig's einen bedeutenden, wahrhaft segensreichen Einfluss erlangte. Dieser letztere äusserte sich in mehrfacher Weise. Nicht nur, dass *Limburger* in der Ausübung, als Sänger, ausgezeichnet war und dadurch Vielen einen wirklichen Kunstgenuss bereitete, die ächte Musik zu Ehren brachte und ihr zahlreiche Verehrer gewann und erhielt — auch mittelbar wirkte er zu diesem Zwecke. Von je her war sein Augenmerk darauf gerichtet, tüchtige, bedeutende Künstler nach Leipzig zu ziehen, sei es, um sie bleibend daselbst zu fesseln, oder ihre vorübergehende Erscheinung dem Publikum zum Genuss und zur Anregung vorzuführen. Seine Stellung als Mitglied des Direktoriums der Gewandhausconcerte*) — eine Stellung die er eben seinem ausgezeichneten Kunstsinn zu verdanken hatte — gewährte ihm dazu die äusseren Mittel, wie er denn auch für seine Person zu diesem Zwecke keine Geldopfer scheute. Dabei war es ein Hauptzug seines, wenn man so sagen darf, musikalischen Charakters, dass er sich nicht, wie Dilettanten so oft thun, mit seinen Leistungen herzu- und hervordrängte; vielmehr bewies er hierin die bescheidenste Anspruchslosigkeit, und oft sah man ihn die unbedeutendsten, undankbarsten Partieen übernehmen oder unbemerkt im Chore mitwirken aus reiner Liebe zur Sache. Dieselbe Bescheidenheit vermochte ihn auch, jene Zweige der Kunst, die er weniger in seiner Gewalt hatte, z. B. Instrumentenspiel (Violine, Bratsche, u. s. w.), blos im Stillen zu treiben, ohne damit Andere oder gar das Publikum zu behelligen — eine Eigenschaft, die an einem Dilettanten, je seltener, desto schätzenswerther ist. —

Jacob Bernhard Limburger wurde am 14. Mai 1770 zu Leipzig geboren. Er erlernte die Kaufmannschaft, übernahm alsdann das von seinem Vater bereits begründete Seidenwaaren- und Garngeschäft, und verheirathete sich im Jahre 1795 mit *Henriette Julie Küstner.* Im Jahre 1808 trat er in das damalige Rathscollegium ein, wurde Stadthauptmann, 1813 Vorsteher des Waisenhauses und später „Baumeister" — zwei Stellen, die er bei der neuen Ordnung der Dinge im Jahre 1831 aufgab. — Im Jahre 1844 feierte er seine goldene Hochzeit und das fünfzigjährige Jubiläum als Leipziger Bürger, erhielt auch bei letzterer Veranlassung vom König von Sachsen den Civilverdienstorden. —

In frühester Jugend zeigte *Limburger* gar keine Neigung zur Musik; später erwachte sie mit aller Lebendigkeit in ihm, woran vor Allem wohl die Erscheinung der Guardasoni'schen italienischen Operngesellschaft in Leipzig grossen Antheil hatte. Insbesondere sprach sich schon damals und bei dieser Veranlassung ein entschiedenes Talent *Limburger's* für die komische Oper aus, und Viele in Leipzig haben noch in der neueren Zeit mit innigem Vergnügen zugehört, wenn der Greis mit seiner kräftigen Bassstimme Buffopartieen aus klassischen Opern mit unerschöpflichem Humor vortrug. Unter allen waren Figaro und Leporello seine Lieblingspartieen, die er bei Privataufführungen öfters darstellte. Dahin gehört auch eine Privataufführung von Cimarosa's Matrimonio segreto, im Jahre 1809, sowie eine frühere öffentliche Aufführung von Righini's Kantate: Alcide al bivio, woran Limburger ausgezeichneten Antheil nahm. Bereits im Jahre 1799 in das Direktorium der Gewandhausconcerte eingetreten, erwarb er sich um diese Anstalt die wesentlichsten Verdienste, und wir verweisen

*) Man sehe hierüber den Nachruf S. 147 dieser Blätter.

Digitized by Google

deshalb auf den bereits angeführten „Nachruf" S. 147 dieser Blätter. Wieviel er dadurch, bei dem entscheidenden Einflusse dieser Concerte, zur Hebung des musikalischen Lebens, nicht blos in Leipzig beigetragen, bedarf kaum der flüchtigen Andeutung. — *Limburger* war ferner einer von den Stiftern der älteren Singakademie unter *Schicht*. 1812 wurde dieselbe erneuert, und später übernahm *Friedrich Schneider* ihre Leitung. Inzwischen war ein ähnlicher Verein von *Riem* gegründet worden, und als der Letztere Leipzig verliess, errichtete *C. Schulz* eine zweite Academie, deren Mitglied *Limburger* bis zu seinem Tode geblieben ist. Die Schneider'sche löste sich frühzeitig auf.

Bei seinem Besuche der Messen von Frankfurt an der Oder hatte *Limburger* die dortige Liedertafel kennen gelernt und stiftete im Jahre 1815 nach ihrem Muster eine ähnliche, welche später den Namen der älteren Liedertafel erhielt. Anfangs bestand sie nur aus zwölf Mitgliedern, vermehrte sich jedoch nachher, und feierte im Jahre 1840 ihr fünfundzwanzigjähriges Jubelfest. Alsdann löste sie sich allmälig auf. In ihrer Liedersammlung befinden sich u. A. drei von *Limburger* componirte Lieder. Der Letztere schloss sich auch der mittlerweile entstandenen „jüngeren Liedertafel", welche noch jetzt besteht, mit demselben Eifer an, womit er mehreren anderen Musikgesellschaften (Orpheus, mehreren Männergesangvereinen etc.) beitrat. — *Friedrich Schneider* hatte nach seinem Abgange von Leipzig in Dessau eine der Leipziger ähnliche Liedertafel gegründet; diese dehnte sich aus, in den benachbarten Städten bildeten sich ähnliche Vereine (Halle, Cöthen, Magdeburg u. s. w.), und alljährlich versammelten sich dieselben unter *Friedrich Schneiders* Leitung zu einer „Provinzialliedertafel", bei welcher Limburger fast niemals fehlte. Ebenso erschien er auch bei vielen auswärtigen Gesangfesten (Dresden, Meissen, etc.), und in Leipzig selbst wurde er bei einer nur irgend bedeutenden Aufführung niemals vermisst.

Auf diese Weise wirkte *Limburger* bis zu seinem am 26. Februar 1847 erfolgten Tode. Werfen wir einen Blick auf seine bedeutsame Thätigkeit, so zeigt sich das schöne Bild eines edlen und segensreichen, aber auch anerkannten und gefeierten Strebens. Bekanntlich gibt es nur zu viele tüchtige Menschen, welche Bedeutendes wirkten, ohne bei ihren Lebzeiten die ihnen gebührende Anerkennung zu finden. Die Ursachen dieser Erscheinung sind sehr mannigfaltig, eine der vorzüglichsten liegt aber gewiss darin, dass solche Menschen neben ihren trefflichen Eigenschaften auch andere besassen, welche jenen äusseren Erfolg ihrer Wirksamkeit paralysirten. Der eine thut das Gute in rauher, verletzender Weise, der Andere mit stolzem Anspruch auf besondere Anerkennung u. s. w. Nichts von alle Dem bei *Limburger*; er gehörte daher zu den Menschen, nach deren Hinscheiden der „Mantel der christlichen Liebe" nichts zu bedecken, wo nur die reine Wahrheit zu reden hat; es kann ihm, dem Entschlafenen, nichts nachgerühmt werden, was nicht schon bei seinem Leben vollständig und allgemein anerkannt gewesen wäre. Die Ursachen dieses seltenen Glückes mussten sich Jedem, der ihn kannte, sogleich kund geben. Die Anspruchslosigkeit, die Güte und Milde seines Wesens, seine vollendete Humanität machten jedes Misswollen, jeden Neid schlechthin unmöglich. Ganz besonders aber trug dazu seine ununterbrochen heitere Laune bei. Letztere ist die Hauptquelle, aus der wo nicht immer das äussere Glück des Menschen, doch seine innere Behaglichkeit, sein Wohlbefinden, seine Zufriedenheit fliesst; und gerade ein solches behagliches Wesen, eine solche in sich selbst fröhliche Natur wirkt wie ein Zauber auch auf alle Umgebungen, gewinnt die Herzen und erwirbt sich dadurch die verdiente Anerkennung aller sonstigen Vorzüge. Wo *Limburger* erschien, da verbreitete sich sogleich jene gemüthliche Heiterkeit, die so manche Wolke trüber Stimmung zu verscheuchen im Stande ist. Ihm war die Kunst eine wirkliche „gaie science", wie man sie zur Zeit der Troubadours nannte; aus ihr schöpfte, durch sie verbreitete er jenen innigen herzlichen Frohsinn, der eine so mächtige Triebfeder zum Guten und Edlen ist und den schönen Einfluss einer solchen Erscheinung vollendet. Der musikalische (und sonstige) Weltschmerz der neueren Zeit war ihm eben so fremd, wie derselbe der wahren Kunst fremd ist.—

Was *Limburger* in anderen Beziehungen, als Kaufmann, als Verwalter bedeutender Aemter, als Beschützer und Helfer in der Noth, was er den Armen und Waisen gewesen — das ist in Leipzig allgemein bekannt, gehört jedoch nicht weiter hierher, wo nur seine musikalische Wirksamkeit in's Auge zu fassen war. Die Zeitgenossen tragen sein edles Mannesbild fest in der Erinnerung und im Herzen; die Nachkommen aber werden noch lange die Wirkung seiner mannigfaltigen, segensreichen Thätigkeit geniessen.

Nachrichten.

Leipzig. Am Charfreitage wurde *Mendelssohn's* „Paulus" unter des Componisten Leitung zum Besten des hiesigen Musik-Wittwen-Pensions-Fonds in der erleuchteten Pauliner Kirche aufgeführt. Wohl ziemlich Alles, was sich an musikalischen Kräften, würdig an dieser überaus herrlichen kirchlichen Tondichtung mitzuwirken, in Leipzig vorfindet, war dabei thätig. Da nun der Componist sämmtliche Chor-, Klavier- und Orchesterproben mit dem grossen Personale selbst abgehalten, auch die Aufführung dirigirte, ist zu denken, welch eine vollendete Ausführung und Wirkung daraus hervorgehen musste. Vom allgewaltigen Klange der im donnernden Fortissimo vereinten Orchester- und Chormassen, alle Ausdrucksnuancen hindurch, bis zum ersterbenden Hauche des leisesten Piano, zogen die mannichfaltigen Tonbilder rein und scharf ausgeprägt in die tief ergriffenen Herzen der Zuhörer, deren herbeigeströmte Menge die grosse Kirche kaum fassen konnte. Auch die Solopartieen, deren Ausführung hinsichtlich des Klanges und des Vortrags weniger in der unmittelbaren Macht des Dirigenten liegt, waren in guten Händen. Fräulein *Mayer*, Fräul. *Schloss*, die Herren *Behr*, *Schneider*, *Salomon* und *Lindemann* sangen mit Gefühl und dem Orte angemesse-

Digitized by Google

ner Würde, d. h. mit Entsagung der kleineren, weltlichen Vortragsconvenienzen, wie es sich in der Kirche, vor einem religiös gestimmten Publikum, in Gegenwart des Componisten und — vor Gott gebührt. Daher auch in dieser Beziehung hier dem Kenner das Glück zu Theil wurde, die musikalischen Gedanken durchaus rein, unverbrämt, unverfälscht, wie sie der Componist gedacht und empfunden, dargestellt zu erhalten. Fräulein *Mayer*, Fräul. *Schloss* und Herr *Behr* sind der Anerkennung sicher, wenn sie, wie diesen Abend, so Anerkennungswerthes leisten. Bei Herrn *Schneider* dagegen ist die Kritik wohl mitunter zu streng verfahren, und hat den Sänger in Concerten büssen lassen, was sein befangenes Anfängerspiel auf der Bühne etwa verschuldet. Uns hat sein heutiger Vortrag, obwohl im Anfange etwas unsicher in der Intonation, vielleicht eine Folge des ängstlichen Gedankens an die strengen Richter, im Ganzen sehr angesprochen. Unläugbar hat er seit einiger Zeit bedeutende Fortschritte gemacht.

Paulus war seit mehreren Jahren hier nicht gehört worden. Darum Dank allen Denen, welche durch Herbei- und Ausführung des Werkes dem Publikum den langentbehrten Genuss und in so vollendeter Weise verschafften.

(Fortsetzung.)

Berlin. (Wilhelm von Oranien von *Carl Eckert.*) Von einem Componisten, der schon als Knabe Cantaten und Operetten lieferte, die in technischer Beziehung viel Kenntniss und Geschick verriethen, durfte man natürlich eine Partitur erwarten, die, wie man zu sagen pflegt, Hand und Fuss hat. In dieser Erwartung wurde man denn auch durch die Partitur des Wilhelm von Oranien keineswegs getäuscht, die sich durchweg als das Werk eines tüchtig durchgebildeten Musikers, der eine sehr ausgeschriebene, gewandte Feder führt, dokumentirte.

Nur kleinliche Mäkelei könnte gegen die äussere Form der Musikstücke, gegen den Periodenbau, den Harmoniefluss, gegen die Stimmführung und Instrumentation Einwendungen erheben; auch werden überall die Sänger die gestellten Aufgaben höchst cantabel und „dankbar" finden, was in deutschen Opern neueren Styls noch immer zu den Seltenheiten gehört. Allein von einem dramatischen Componisten verlangen wir mehr, als dass er sich allerwege als ein fertiger, tüchtig gebildeter und geschmackvoller Techniker ausweise: wir verlangen dramatischen Esprit, originalen Styl, Schwung und Feuer der Fantasie.

Wie wir einem ächten dramatischen Dichter sehr gern Unebenheit des Verses, schroffe Uebergänge, Lizenzen etc. verzeihen, wenn im Uebrigen sein Werk volles dramatisches Leben, wahre Charakterzeichnung und poetischen Schwung hat, so verzeihen wir auch einem Operncomponisten, den diese letzteren Eigenschaften, bei Originalität der melodischen Erfindung auszeichnen, sehr gern, wenn er sich nicht als Contrapunktist und Harmoniker ersten Ranges bethätigt.

Händel mochte immerhin von *Gluck* sagen, dieser grosse musikalisch-dramatische Dichter verstehe so viel vom doppelten Contrapunkt wie sein — (Händels) Koch: — sein Messias wiegt doch nicht schwerer, als die tauridische Iphigenia, wenn man beide Werke auf vorurtheilsfreie Schaalen einer ästhetisch-allgemeingiltigen Kunstwaage legt.

Spontini steht als Harmoniker und Contrapunktist tief unter *Cherubini*, und hat ihn doch im lyrischen Drama bedeutend überflügelt, mögen auch noch heutzutage einige blödsinnige Kritiker und Theoristen immerhin daran zweifeln.

Zum grossen Operncomponisten gehören andere geistige Fähigkeiten, als zum grossen Instrumentalcomponisten, und die Kunstgeschichte zeigt uns nur wenige der ersteren (dramatischen) Gattung, in denen sich originale Erfindung, Styl und wahrhaft dramatischer Esprit mit vollkommener Beherrschung aller technischen Mittel der Composition vereinigt finden, wie in *Mozart* dem Grossen. Im Vergleiche zu den grossen Meistern der Technik *Bach*, *Händel*, *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* und *Cherubini* sind berühmte Operncomponisten wie *Gluck*, *Grétry*, *Spontini*, *Carl Maria v. Weber*, *Rossini*, *Auber* schwache Contrapunktisten, einfache — um nicht zu sagen „unbedeutende" — Harmoniker. Dass ihre Werke, trotz dieses Mangels der freieren musikalischen Technik, in der ganzen musikalischen Welt Epoche gemacht haben, spricht für unsere Ansicht: — zum grossen dramatischen Componisten gehört mehr, als vollkommene Beherrschung aller technischen Mittel der Composition. Es kann Jemand ein treffliches Quartett, eine sehr rühmliche Symphonie, eine sehr kunstvoll gearbeitete Fuge geschrieben haben, ohne die geringste Befähigung für die dramatische Musik zu besitzen.

Ein wahrhafter Operncomponist ist nichts anderes als ein wahrhafter dramatischer Dichter, in dem das musikalische Element auf Kosten des schriftstellerischen prävalirt.

Nach diesen Andeutungen auf Herrn *C. Eckert* zurückkommend, müssen wir auf Grund seiner Partitur des Wilhelm von Oranien aussprechen: wir halten ihn, nach diesem Werke zu urtheilen, nicht für einen berufenen und auserwählten Operncomponisten, und trauen ihm für jetzt weit eher Erfolge im Bereiche der Kammer- und Kirchen-, als der dramatischen Musik zu.

Freilich ist hier manches Hinderniss zu bedenken, und die Akten können über den jungen, talentvollen Künstler, der sich eben so sehr durch eine seltene Bescheidenheit, wie durch musikalisches Können und Wissen auszeichnet, nicht sofort geschlossen werden.

Erstens war der undramatische, jeder einheitlichen Idee und festen Charakterzeichnung entbehrende Text ein Cardinalhinderniss; ein *Gluck* oder *Spontini* hätte gar nicht die Feder eingetaucht, um die Composition zu versuchen.

Zweitens wollte Herr *Eckert* um jeden Preis einen Erfolg haben, dem Zeitgeschmacke huldigen. Er, der vordem den Styl der strengeren Meister cultivirte, eine Zeit lang in *Mendelssohn's* Gleise wandelte, hielt es für nöthig, um sich in Gunst zu setzen: zu Gunsten des neuesten italienisch-französischen Styls umzuschlagen.

Drittens und schlimmstens: er blieb dieser moder-

Digitized by Google

nen Fahne nicht treu, er schwankte zwischen allen Stylen, er schob Musikstücke (Anna de Hove) unter, die weit mehr in ein modernes Oratorium als in eine moderne Oper passen. Er verstimmte so das Publikum und die Kritik durch seine Unentschiedenheit, durch Mangel an musikalischem Charakter. Es fehlt Herrn *Eckert* (nach dieser Oper zu urtheilen) der wahre, ächte Künstlerstolz, den herrschenden Geschmack der Menge zu verachten, sich ganz und eigen zu geben wie man musikalisch leibt und lebt.

Geben wir nun, so viel es ein Correspondenzbericht und eine ungedruckte Oper erlauben, etwas spezieller auf das Werk ein.

Es beginnt mit einer Instrumentalintroduction à la *Meyerbeer* in Es $^3/_4$-Tact, die in einen Chor des Volkes in Fmoll $^4/_4$ Allegro überleitet. Warum hat der talentvolle Componist sich die Gelegenheit entgehen lassen, eine tüchtige Ouverture zu schreiben? Dieser Anfangschor der empörten Bürger, die nach Waffen rufen, um die spanische Inquisition in den Niederlanden zu stürzen, ist lebendig und gut declamirt; die Zwischensätze Egmonts und Oraniens sind weniger charakteristisch, als die des Waffenschmiedes *Stephan*, Wortführers der Bürger. Diese Expositionsscene wendet sich schliesslich in einen allgemeinen Chor (Presto $^3/_4$ Fdur): „Auf hinaus! Waffen zur Hand! Auf! es gilt für's Vaterland!" Ein Passus in Des „Lasst die Siegesfahnen wehen!" etc. erinnert etwas zu direct an einen ähnlichen (Edur) im berühmten Terzett des zweiten Akts von *Rossini's* Wilhelm Tell.

Der zweite Auftritt beginnt mit einer Ariette des Pagen der Regentin „Ihr lieben Freunde hier nur herein" etc. Edur $^3/_4$ Allegretto, in der sich eine heitre und elegante Salongrazie ausspricht. Die Regentin naht, und singt eine wirklich sang- und dankbare Sortita (Esdur $^3/_4$ Andante) auf leider vollkommen nichts sagende Textworte. Der königl. Bruder der Regentin hat spanische Sänger und Tänzer „auf prächtiger Caravele aus Sevilla geschickt"; man schreitet zum Feste, die Regentin vermisst dabei den niederländischen Adel, namentlich „Egmont und Oranien"; da sie den unbedeutenderen zuerst nennt, muss man wohl annehmen, dass sie ihn (Egmont) heimlich liebe. Bevor die spanischen Sänger und Tänzer beginnen, singt die Regentin noch eine „Cabaletta" in Hdur mit eben so unentschiedenem Text. Die Modulation durch B nach Amoll und zurück nach G bei den Worten: „Zu des Himmels lichten Räumen wend' ich freudig meinen Blick" ist von reizender Wirkung.

Nun folgt endlich Chorgesang und Tanz Allegretto $^3/_8$ Edur nach spanischer Originalmelodie, von ächtem, nationellem Reiz und pikantem Rhythmus. Noch pikanter und origineller nahm sich das Urtheil einiger Rezensenten in hiesigen Zeitungen aus, denen grade diese Originalmelodie gar nicht spanisch vorkommen wollte.

Vierter Auftritt. Niederländischer Adel und Volk kommen, um die Supplik (Compromiss) an den König der Regentin zu überreichen. Marsch in Es $^4/_4$, der entfernt an *Meyerbeer's* Marsch in den Hugenotten (2. Akt) in $^3/_4$ Cdur erinnert, obwohl bei näherem Vergleich die Aehnlichkeit schwer nachzuweisen. Es entwickelt sich ein grosses Ensemblestück — Septett mit Chor, Ddur $^3/_4$ Andante — in italienischer Form und Weise. Siehe Donizetti, Lucia, II. Akt, Finale Desdur $^3/_4$.

Cardinal Granvella, spanischer Pfaffe und Inquisitor, sucht die Regentin von der Annahme der Protestation abzuhalten. Oranien sucht sie in einem kurzen Duett (Allo, Adur $^4/_4$) zur Annahme zu bewegen, was auch gelingt. Dieses Duo erinnert sowohl in Melodie als Begleitungsform an *Spontini*. Siehe Vestalin, III. Akt, Duo zwischen Licinius und dem Pontifex maximus.

In gehaltenen, feierlichen Akkorden Bdur $^4/_4$ sprechen die Niederländer ihren Dank für Annahme des Protestes aus.

Granvella (zur Regentin) „Ihr verschwendet an Bettler eure Huld."

Spottchor der Spanier. „An Bettler! Ha! ha!" wendet sich aus Adur nach der Dominante von Emoll, worauf ein allgemeiner Finalchor Allo, $^3/_4$ Emoll, folgt, der in seinen kurzen, zweitaktigen, scharfen Rhythmen mit gutem dramatischen Effect fortrauscht und sowohl den beleidigten Stolz der empörten Niederländer, als den Hohn der Spanier gelungen ausdrückt. Das Dutzend Takte Largo $^4/_4$ Edur am Schluss scheint uns die dramatische Wirkung dieser Scene zu schwächen.

(Beschluss folgt.)

Mailand. Die in diesen Blättern schon mehrmals erwähnte, etwas über sechs Jahr alte *Enrichetta Merli*, aus Lucca, welche bereits in mehreren Städten Italiens mit ihrem Pianofortespiele Bewunderung erregte, liess sich auch hier zwei Mal öffentlich hören. Im Teatro Re standen ihr Zöglinge vom hiesigen Blindeninstitut bei. Zur Bewunderung gesellte sich oft die Rührung der zahlreichen Zuhörer.

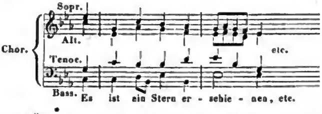
Verwichenen September starb hier einer der ausgezeichnetsten und ersten Clavierspieler Italiens, *Francesco Pollini*, geboren zu Laibach 1763, und Schüler *Mozart's*, der für ihn ein Rondo mit Violinsolo schrieb, wie das im gedruckten Verzeichnisse der M'schen Compositionen zu lesen ist. Auf der ganzen Erde sind bekannt und verbreitet die (antisyphilitischen) Acque di Pollini, Eaux de Pollini, die noch bis heute ein Arcanum sind und ihm hübsche Summen einbrachten. Ausser seinem vortrefflichen Spiele à la Mozart, Hummel, Clementi, war er ein sehr guter Componist, von dem nicht wenig für Pianoforte und Gesang gedruckt ist. Seine vortreffliche Pianoforteschule ist noch jetzt im Mailänder Conservatorium und anderen italienischen Musikinstituten als Lehrbuch vorgeschrieben. Die grossen Künsteleien der heutigen Pianofortevirtuosen finden sich längst in *Pollini's* sogenannten Studii, und man kann ihn ohne Weiteres als ihren eigentlichen Erfinder betrachten.

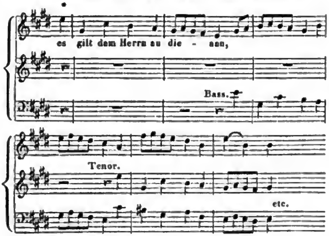
Digitized by Google

Recensionen.

Christnacht. Cantate von *A. v. Platen* für Solo und Chor mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Gustav Daum*. Op. 3. Preis 2 5/12 Thlr. Eigenthum des Componisten.

Die Composition ist sehr einfach, leicht, aber auch monoton, letzteres besonders dadurch, dass fast alle Sätze, deren es sechs gibt, in Edur stehen; die Modulation und Harmoniefolge ist öfters, wie auch die Deklamation, unbehilflich und holpricht. Fast scheint es, als wäre die Cantate das Werk eines Dilettanten. Geschmack und Auffassung des Gedichtes sind ebenfalls nicht besonders. Zum Belege einige Proben:





Von *Lumbye's* Tänzen für das Pianoforte erschienen bei Breitkopf und Härtel: Nr. 25. Tivoli-Festklänge. Walzer. Pr. 12½ Ngr. Vierhändig 17½ Ngr. Nr. 26. Ornithobolaja-Galopp. Pr. 10 Ngr. Vierh. 10 Ngr. Nr. 27. Isabella-Walzer. Pr. 12½ Ngr. Vierh. 17½ Ngr. Nr. 28. Beduinen-Galopp. Pr. 10 Ngr. Vierh. 15 Ngr.

Wenn man erst die sehr nüchternen, glücklicherweise sehr kurzen Introductionen überwunden hat, so kann man sich der einfachen hübschen Tänze wohl erfreuen. Fehlt ihnen auch das harmonisch Schöne und rhythmisch Pikante der Straussischen und Lannerschen Compositionen, so empfehlen sich jene dafür durch leichte Ausführbarkeit, und werden, wie ihre zahlreichen Vorgänger, ihr Publikum finden.

Feuilleton.

Am 25. März wurde in Hamburg die alte Oper: „Oberon, König der Elfen", Musik von *Paul Wranitzky*, wieder aufgeführt. *Wranitzky* war bekanntlich ein Böhme, im Jahre 1756 geboren, und starb am 28. September 1828. Die bekannte Sängerin *Kraus-Wranitzky* war seine Nichte. — Die Oper sprach nicht sehr an, ausgenommen *Weber's* Oberon-Ouverture, die seltsamer Weise zwischen dem dritten und vierten Aufzuge gespielt wurde.

Sechstes Concert des Pariser Conservatoriums der Musik. — Neue Symphonie von *Onslow* (gefiel sehr); — Szene aus *Gluck's* Armide (Mademois. *Levasseur*); — Arie von *Beethoven* (Fräulein *Babnigg*, die Tochter des Dresdener Tenors); — Fantasie für Violine, von *Verroust* componirt und gespielt; — Symphonie in Bdur von *Beethoven*. — Die *Onslow*'sche Symphonie (deren letzter Satz betitelt ist: „Coup de vent") ist bereits von dem rheinischen Musikfestvereine zur Aufführung beim diesjährigen Musikfeste (zu Pfingsten) verschrieben worden; der Componist wird sie selbst dirigiren.

Von *Franz Commer* ist in Berlin am Osterfeste eine neue Messe aufgeführt worden, welche gerühmt wird.

Zur Geschichte des Leipziger Conservatoriums der Musik. — Bei Eröffnung der Anstalt (Ostern 1843) betrug die Zahl der aufgenommenen Schüler 161. Unter diesen waren und sind 40 aus Sachsen (darunter 14 aus Leipzig), 89 aus dem übrigen Deutschland, 2 aus der Schweiz, 2 aus Dänemark, 5 aus Holland, 10 aus England, 2 aus Irland, 2 aus Norwegen, 2 aus Schweden, 6 aus Polen und Russland, 1 aus Nordamerika. Davon waren 124 Schüler und 37 Schülerinnen. Im ersten Halbjahre betrug die Anzahl der Zöglinge 44, in den späteren 60 bis 70.

Lehrer zählt die Anstalt jetzt 6 ordentliche und 8 ausserordentliche.

Von den bereits abgegangenen Zöglingen haben, so weit es dem Direktorium bekannt geworden ist, Anstellungen erhalten: 5 als Theatersängerinnen, 1 als Theatersänger, 1 als Concertsängerin, 2 als Concertisten, 6 als Musikdirektoren, 1 als Seminarlehrer, 3 als Organisten, 4 als Musiklehrer, 4 als Orchestermitglieder.

Berlioz hat in Petersburg vor dem russischen Hofe in einem Concerte den ersten Theil seines „Faust", die Ouverture zum römischen Karneval, den Trauermarsch und den „Traum der Königin Mab" (aus Romeo und Julie) aufgeführt. Die Aufnahme soll „enthusiastisch" gewesen sein. — Auch die Ex-Primadonna der Pariser grossen Oper, Madame *Stolz*, begibt sich nach Petersburg, wohin sie auf einige Zeit engagirt ist.

Am 30. März wurde die italienische Oper in Paris geschlossen, worauf die Mitglieder derselben sich sogleich nach London begeben, wo noch in diesem Monat die Eröffnung der zweiten italienischen Bühne stattfinden wird.

Neben *Schindelmeisser* (s. S. 223) ist auch Kapellmeister *Binder* aus Wien als Musikdirektor für das Hamburger Stadttheater engagirt.

Musikdirektor *Bendl* in Wien ist zum Kapellmeister des zweiundzwanzigsten Linien-Infanterie-Regiments, dessen Stab zu Triest liegt, ernannt worden.

Kapellmeister *Otto Nicolai* ist von Wien abgegangen. Dass er sich um die dortige Musik viele Verdienste erworben, wird allgemein anerkannt. In seinem Abschiedsconcerte gab er mehrere Stücke aus seiner neuen noch unaufgeführten Oper: „Die lustigen Weiber zu Windsor."

Die Sängerin *Elise Blaes*, geb. *Meerti*, und ihr Gatte der Klarinettist, haben in Petersburg mit Beifall concertirt.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Digitized by Google

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Die Königin von Leon.
(Ne touchez pas à la reine.)
Komische Oper in 3 Akten
nach dem Französischen des *E. Scribe* und *Vaez.*
Musik von
Xaver Boisselot.

Von dieser durch ihren Text, wie durch die Composition gleich ausgezeichneten Oper, welche kürzlich auf der Opéra comique in Paris mit ausserordentlichem Beifalle gegeben wurde, erscheinen bei uns die einzelnen Nummern, der vollständige Klavierauszug und die gewöhnlichen Arrangements.

Den geehrten Theaterdirectionen,

welche dieselbe in ihr Repertoir aufnehmen wollen und sich deshalb direct an uns wenden, liefern wir die vollständige
Partitur mit französischem und deutschem Texte à 8 Thlr.

Leipzig, am 20. April 1847.

Breitkopf & Härtel.

Eine Geige von **Antonius Straduarius Cremonensis** (1711) steht zu verkaufen. Bei wem? ist durch portofreie Anfragen zu erfahren in der Buchhandlung von **Körber & Freytag** in Minden.

Im Verlage der Unterzeichneten ist erschienen und durch alle Kunst-, Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Das wohlgetroffene Portrait
von
Dr. G. W. Fink,
vormals Redacteur der allgem. musikal. Zeitung.
Preis auf weissem Papier ½ Thaler, auf chines. Papier 1 Thaler.

Leipzig, im März 1847.

Breitkopf & Härtel.

Neuer Verlag
von
Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig,
welcher durch Gehalt und Ausstattung das Interesse der Musikfreunde in Anspruch nimmt:

Canthal, Aug. M., Napoleon, des Kaisers Marsch, op. 85. und Exercirmarsch. op. 112. für Orchester. 1 Thlr. 20 Sgr.
— — Napoleon, des Kaisers Marsch, op. 85. für Piano. 5 Sgr.
— — Exercir Marsch, op. 112. für Piano. 5 Sgr.
Eichler, F. W., Lieder ohne Worte, für die Violine allein, op. 4. 10 Ngr.
Fesca, Al., Liebesbitte. Lied für Sopran od. Tenor, mit Pfte., op. 35. Nr. 2. 10 Sgr.
Fradel, F. C., Liederkreis, Heft 1. Zwei Lieder, op. 7. 10 Sgr.
Krebs, C., Miniatur-Duetten für 2 Singstimmen, op. 118. Heft 2. 15 Ngr.
Lubin, Léon de St., Grand Duo concertant pour Piano et Violon, op. 49. (Vom Preis-Institut des Norddeutschen Musik-Vereins sehr belobtes Werk.) 2 Thlr. 22½ Sgr.
Sponholtz, A. H., 3me Bouquet musical, p. Piano, op. 22. 25 Sgr.
Vollweiler, Ch., Air du Stabat mater de Rossini, transcrit pour Piano. 15 Sgr.
Willmers, R., Apollo, Album für Piano. Cah. 4. Variationen über ein norwegisches Bauernlied. 10 Sgr.
Dittersdorf, Der Apotheker und der Doktor. Komische Oper. Vollständiger Klavier-Auszug von E. Marxsen. 4 Thlr.
Schuberth, Carl, Violoncellist, Portrait, chin. Papier: 15 Sgr.; weiss Papier: 10 Sgr.

(Zu beziehen durch alle Buch- und Musikhandlungen.)

NEUE MUSIKALIEN,
welche
im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig
erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Beethoven, L. v., Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Op. 74 in Es, als Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell eingerichtet von *C. G. Belcke.* 2 Thlr. 20 Ngr.
— — Fantasie für das Pianoforte mit Orchester und Chor. Op. 80. Klavierauszug mit eingelegten Singstimmen. 1 Thlr. 25 Ngr.
— — Dieselbe für das Pianoforte allein. 1 Thlr. 5 Ngr.
Cramer, J. B., La Joyeuse Réunion. Toccatina pour le Piano. 15 Ngr.
— — 12 Grandes Etudes mélodiques pour le Piano. Op. 107. Cah. 1. 2. à 1 Thlr. 10 Ngr.
Hiller, F., Volksthümliche Lieder für 2 Singstimmen mit willkührlicher Pianofortebegleitung. Op. 39. 15 Ngr.
Kalkbrenner, F., 4 Toccatas calculées pour donner de l'indépendance aux doigts, pour le Piano. Op. 182. 25 Ngr.
Lasekk, C., L'Agitation. Quatuor pour Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle. 2 Thlr.
Lee, S., Souvenir du Lac des quatre Cantons. Barcarolle pour Violoncelle avec accomp. de Piano. Op. 45. 17½ Ngr.
— — Divertissement sur des motifs de l'opéra: Luisa Strozzi de G. Sanelli, pour Violoncelle avec accompagnement de Piano. Op. 46. 17½ Ngr.
Lortzing, A., Gesänge aus Undine mit Begleit. der Guitarre.
Lied: Viel schöne Gaben (Samml. bel. Ges. Nr. 14.) 5 Ngr.
Romanze: Es wohnt am Seegestade (Nr. 15) 5 Ngr.
Lied: Vater, Mutter, Schwestern, Brüder (Nr. 16) 5 Ngr.
Lied: Ich war in meinen jungen Jahren (Nr. 17) 7½ Ngr.
Meyer, L. de, Grande Fantaisie pour le Piano sur les airs nationaux Américains „Hail Columbia" et „Yankee Doodle". Op. 52. 1 Thlr.
Mozart, W. A., Hymne: Preis dir Gottheit! durch alle Himmel (Splendente te Deus etc.) für 4 Singstimmen mit Orch. Nr. 1 in Partitur. Neue Ausg. 1 Thl. 10 Ngr.
— — Dieselbe. Die 4 Singstimmen. 15 Ngr.
Streben, E., Lieder und Gesänge für Sopran, Alt u. Bass. Partitur und Stimmen. Op. 12. 25 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten April. **Nr. 17.** 1847.

Inhalt: Die Belagerung von Solothurn. Die Hauptprüfung am Conservatorium zu Leipzig etc. — *Nachrichten:* Aus Hamburg. Aus Berlin. Aus Hechingen. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Die Belagerung von Solothurn.

Geschichtlich romantische Oper in 3 Akten, nach einer Erzählung bearbeitet von *Wilhelm Gerstel.* Musik von *Ferdinand Brandenburg. Zum ersten Mal auf dem Theater der Stadt Leipzig aufgeführt und dirigirt vom Componisten, Sonntag, den* 11. April 1847.

Was mag sich Merkwürdiges, Erstaunliches, Geist, Gemüth in besondere Spannung Versetzendes, Ergreifendes, Rührendes dabei ereignet haben?

Im ersten Akte treten Landleute auf. Sie besingen den heiteren Morgen, drücken ihr Glück aus, freie Schweizer zu sein, und gehen zur Arbeit ab. — Nun kommt Elisabeth, die Tochter des Stadtschultheissen von Solothurn, bittet Gott um die Genesung ihrer Base, die sie fern von der Heimath wartet. Recit. und Arie; geht gleichfalls ab. — Alsdann erscheint Graf Pappenheim mit der Armbrust, in einer Arie die Lust der Jagd besingend. Jetzt kommt Elisabeth wieder. Beide erblicken und verlieben sich im Augenblick. Duett. Elisabeth ab. Der Graf bleibt und macht in einer Arie den eben empfangenen Eindruck noch deutlicher. Da schreien Chor und Elisabeth hinter der Scene um Hilfe. Ein wilder Stier hat Letztere angefallen. Anstatt aber ohne einen Augenblick zu verlieren den rettenden Schuss mit der Armbrust zu versuchen, singt der Graf erst ein Weilchen, dass er's thun will. Der Stier wartet indessen und wird glücklich erlegt. Der Chor bringt die ohnmächtige Elisabeth auf die Bühne. Nachdem sie zu sich gekommen, beginnt ein weiteres Liebes- und Dankduett. Der Graf gibt der Geretteten einen Kuss, welcher einen Feuerstrom in sie ergiesst, der Chor singt ein Preis- und Loblied auf die That des Retters und — der erste Akt ist zu Ende.

Kaum wird es möglich sein, ein Liebesverhältniss aus gewöhnlicheren Umständen entstehen zu lassen, kaum, es langweiliger einen ganzen Akt hindurch auszuspinnen. Liebende muss freilich jede Oper haben. Wer sie aber nicht origineller zusammenführen kann, stelle sie dem Publikum gleich als Brautleute vor. Dann mögen absonderliche Hindernisse gegen ihre Vereinigung anrücken.

Der zweite Akt spielt ein Jahr später. Oesterreichisches Lager vor Solothurn. Chor der Ritter und Söldner: „Den Humpen zur Hand" etc. Monfort singt ein Trinklied. Jetzt ziehn sich Alle zurück, weil Pappenheim auf den Ort zuschreitet:

> Seht, wie sinnend ist sein Blick,
> Jeder ziehe
> Leise, leise
> Zu den Zelten sich zurück.

Eine ganze Lagermasse zechender Ritter und Söldner — so zart sollte sie empfinden? Das ist ein gemachtes Motiv. Daran glaubt kein Zuschauer. An was er aber nicht glauben kann, belacht er, oder es verstimmt ihn.

Pappenheim tritt auf. Er singt eine Arie, im ersten Theile die schon dagewesene Liebessehnsucht noch ein Mal, im zweiten Ermuthigung des Kriegers, gerade wie Hüon im Oberon. Chor und Leopold treten auf. Leopold der Glorreiche will im Sturm auf die Stadt vorangehen; noch heut soll Friedrichs, des Kaisers, Aar von Solothurns stolzer Zinne wehn. Auf Graf Pappenheims Bitte jedoch, ihn vorangehen zu lassen, bleibt der Glorreiche gleich zurück. Nun gelobt Pappenheim: nur als Sieger wolle er zurückkehren. Man sieht ihn aber im dritten Akte nicht allein von diesem, sondern auch von einem zweiten Sturme zurückgeschlagen, ohne dass er sich im Geringsten darüber zu ärgern oder zu schämen scheint. — Verwandlung. In Solothurn. Elisabeth; Recitativ und Arie. Liebessehnsucht und Ermannung, plötzlich, durch eine Ahnung, welche spricht:

> Elsa, Muth! — verzage nicht.

Isolde, ihre Freundin, erscheint. Duett. Isolde ist: „leicht und fröhlich", ohne Sorgen, Elisabeth schwermüthig mit Sorgen, gerade wie im Freischütz-Duett Aennchen und Agathe. — Finale. Der Schultheiss kommt mit Rudi, dem Geliebten Isoldens, und Chor der Solothurner. Er beschliesst einen Ausfall. Stürmischer Chor voll Kriegesmuth, wie vorher bei den Oesterreichern im Lager. Gebet auf den Knieen wie in der Stummen von Portici. Muthvoller, wilder Chorschluss, wie in der Stummen von Portici. Dritter Aufzug. Mutherfüllter, wilder Chor der Oesterreicher wie im ersten Akt, „zum Sturm, zum Sturm!" Hinter dem Vorhange, als Entreakt, mit Schwertergeklirr. Wurde belacht. — Quartett in Solothurn. Der Schultheiss, Rudi, Elisabeth, Isolde: „der Sturm ist abgeschlagen". Aber der Feind wird verstärkt wiederkehren. Um die Tochter und deren Freundin in Sicherheit zu bringen, beschliesst der Schultheiss,

Beide in's Lager zu Leopold dem Glorreichen zu schicken. Die Mädchen wollen natürlich nicht, müssen aber, nehmen Abschied und gehen. Nun zwischen dem Schultheiss und Rudi schon wieder ein Duett mit Kampfesmuth! Lager wieder vor Solothurn. Die Mädchen werden vor Leopold gebracht; Elisabeth übergibt ein Schreiben ihres Vaters. Darin erfährt man, dass der Schultheiss Leopold für einen edlen Fürsten und Herren hält und ihm deshalb die Mädchen zuschickt. Der Fürst scheint im Augenblicke gerührt, und verspricht ihnen Schutz. Als aber später der Schultheiss einige stürmende Herren gefangen genommen, will Leopold der Glorreiche die Mädchen dafür büssen und hinrichten lassen. Pappenheim erklärt jedoch, dass das nicht glorreich sei, dass er es auch nicht dulden werde, denn Elisabeth sei seine Braut, worüber diese sich sehr freut, da es ihr erst einigermaassen fatal war, den Geliebten unter den Feinden ihres Vaters wieder zu finden. Jetzt bringt der Schultheiss die Gefangenen selbst zu Leopold, und will dann zurück, um sich unter den Mauern Solothurn's begraben zu lassen. Da erklärt Leopold:

Im Namen meines kaiserlichen Bruders
Erklär' ich Solothurn als eine freie Stadt!

Ist die ganze Handlung ein monotones, langweiliges Einerlei, so konnte eine kindischere, abgeschmacktere Entwickelung kaum ersonnen werden. Wie, die ungeheuren Kriegskosten, all' das vergossene Blut vergeudet um nichts? die Stadt bleibt unerobert, ja, sie wird frei erklärt. Etwa, weil die heroische Vertheidigung den Kaiser gerührt, oder weil er sein Unrecht eingesehen? Nein — weil der Schultheiss einige gefangene Edelleute zurückgibt, nachdem er viele andere vorher todtgeschlagen. So verpufft das Ganze in der Luft. Ein Moment hätte etwas werden können, wo Elisabeth den Geliebten unter den Feinden antrifft. Aber dieser Conflict löst sich im Augenblicke, wo er entsteht, und streicht, wie an den Personen des Stückes selbst, so an den Zuschauern wirkungslos vorüber.

Hat der Dichter vielleicht verstanden, dem Componisten wenigstens durch neuen Inhalt der Singstücke Gelegenheit zu interessanten Tonschilderungen zu bieten?— Auch das nicht. — Die gewöhnliche Liebe, die gewöhnliche Sehnsucht, die gewöhnliche Ermannung, das gewöhnliche Jagd- und Trinklied, und die ganze Hälfte der Oper der gewöhnliche Kriegermuth, die gewöhnliche Kampfeslust, Alles in Opern schon hundert Male dagewesen. Nirgends auch nur ein Zug, der bewiese, dass der Dichter über die vorliegenden Operntexte hinweg in die besondere Natur seines Objektes einen Blick gethan. —

Einfach ist der Plan, aber um so schwerer müssten darin die einzelnen Scenen wiegen, um so unauflösbarer sollte die Verwickelung, um so natürlicher doch die Auflösung erscheinen.

Kurz: Der Text ist langweilig und kindisch. Das fällt Jedem schreiend in die Augen.

Wie ist es möglich, werden Viele fragen, dass der jedenfalls sehr talentvolle und gebildete Componist ihn componiren konnte?! Aber fragt man den Heisshungrigen, warum er die aufgewärmte Suppe gierig verschlingt, wenn nichts Besseres zu verspeisen da ist? Er ässe auch lieber einen schmackhaften Braten. Wo sind denn in Deutschland die wirksamen Operntexte zu haben? Die armen deutschen Componisten! sie müssen entweder schlechte componiren oder gar keine.

Also wollen wir uns nicht wundern, dass Herr Brandenburg die elende Vorlage componirt, wohl aber, dass er sie so gut componirt hat. Denn an einem kalten Orte lange warm bleiben, setzt ein nicht gewöhnliches inneres Feuer voraus.

Herr *Brandenburg* hat ein bedeutendes dramatischmusikalisches Talent, er hat objective Darstellungsgabe und die Fähigkeit, sich lebendig in die Lagen und Gefühle seiner Personen zu versetzen. Aber im Ganzen fehlt seiner Musik was Goethe das Gehörige in den Künsten nennt und den Deutschen noch sehr abspricht. Es ist nicht genug, wahre, schöne, neue Gedanken zu haben, man muss sie den Menschen, und vor Allem den im Theater sitzenden mundrecht herzurichten wissen, wenn sie schmecken und wirklichen Genuss bereiten sollen. Dazu gehört freilich längere Erfahrung, Anschauung, Beobachtung nicht einer, sondern vieler Bühnen, und das ging dem Componisten unseres Wissens bis jetzt noch ab. Er lebte und schrieb in Rudolstadt. Viele schöne deutsche Talente verkümmern in kleinen Lebens- und Kunstkreisen, in die sie gerade in der wärmsten Periode ihres Strebens festgebannt sind. Wir haben viele Musik-, aber wenige zugleich muthige Lebenstalente, die ihre Paar sicheren Thaler entschlossen wegzuwerfen und, auf die Gefahr des Verhungerns hin, ihrer Kunst zu Liebe in die Welt, durch die Welt, und an einen grossen Kunstort hinzuziehen wagen. In Deutschland gleichen die meisten Operncomponisten der armen Fliege, die, von Durst gedrängt in ein halb mit Wasser gefülltes Glas gefallen, ängstlich an den glatten Seiten hin und her krabbelt, um heraus und fort zu kommen. Mit unendlicher Ausdauer setzt sie rund herumschwimmend immer von Neuem wieder an, aber vergebens. Matt und matter wird sie; endlich ergibt sie sich in ihr Schicksal, sinkt zurück und ertrinkt.

Was Herrn *Brandenburg* für künftige Versuche zu rathen, wäre vor Allem, dass er sein Talent für Melodie mehr ausbildete und studirte, wie sie in der Oper behandelt sein will, wenn sie als solche von dem Publikum erkannt werden und auf dasselbe wirken soll. Wir Musiker nennen vieles Melodie, was das Publikum noch lange nicht. Dieses und die Oper verlangen einfache, streng symmetrische Verhältnisse, breite Melodieen, nicht von wenigen, sondern von sehr vielen Takten, namentlich verlangen sie auch zweite Theile dazu. Das Theaterpublikum verlangt ferner mehrmalige Wiederkehr derselben Melodie, und zwar genau derselben, denn in der Oper werden zwei Sinne angesprochen, das Ohr und das Auge, da bringt jeder nur eine halbe Aufmerksamkeit mit; deshalb muss die Opernmelodie auffallender und öfter an das Ohr schlagen, als eine im Conzertsaale, wo die Musik allein erscheint. Das ist die einfache Politik der Italiener und Franzosen, und vorzüglich aus diesem Grunde siegen bis heute noch diese meist oberflächlichen Talente über die ursprünglich tieferen deutschen.

Ein zweiter Umstand, welcher der Wirkung seiner

Digitized by Google

Musik so wie vieler deutschen, überhaupt aller Opernmusik Schaden bringt, liegt in dem Mangel des Instrumentationscontrastes der ganzen Stücke gegen einander gehalten. Man scheint die Wirkung dieses Mittels nur bei den einzelnen Gedanken zu berücksichtigen.

Es ist dieses ein Fortschritt in der dramatischen Musik, der noch auf sich warten lässt. Und doch liegt er in einigen Werken schon angedeutet, in einzelnen fast herrlich ausgeprägt vor. Man betrachte die ganze Reihenfolge der Musikstücke, jedes in seiner Totalinstrumentirung, von diesem Gesichtspunkte aus, — in der Zauberflöte. Man halte die ganze Instrumentationsfarbe der Papagenolieder gegen die der Priesterchöre, das Lied des Mohren gegen die Papageno's, die Arie Sarastro's: „O Isis und Osiris" gegen: „In diesen heil'gen Hallen"; und so fort alle — auch besonders die einzelnen Stücke in den Finale's. Immer eine im Ganzen festgehaltene Hauptinstrumentationsfarbe, wodurch jedes Stück zu einem scharf ausgeprägten, sich von allen anderen bestimmt abscheidenden Individuum wird. Das ist das Ziel der Instrumentation in der Oper. Neue reiche Mittel dazu sind aus den Berlioz'schen Partituren zu holen.

Die Musik hat einzelne Reminiszenzen. Ganz frei davon ist kein Componist der Welt. Viele Gedanken jedoch zeigen eigenthümliche, oft dramatische Kraft, und nicht die Aehnlichkeit der Musik, sondern der Situation ist es, welche das Gefühl der Reminiszenzen so oft erweckt.

Fräulein *Schwarzbach*, die rasch vorwärtsschreitende, jugendlich reizende Sängerin, hatte die hervorragendste Rolle, und wurde mehrmals stürmisch applaudirt. Die anderen Partieen, Graf Pappenheim, Herr *Pasqué*, der viel tremolirte, Herr *Behr*, Leopold, Rudi, Herr *Schritt*, und Isolde, Fräul. *Fischer*, hatten weniger Gelegenheit, glänzende Erfolge zu erringen, sangen und spielten aber mit Liebe und sichtbarem Eifer, was mit Dank anzuerkennen, so wie, dass Herr Direktor *Schmidt* jungen Componisten Gelegenheit gibt, ihr Talent und ihre Kräfte an einem grossen Publikum zu prüfen.

Im ersten Akte zeigte sich einige Opposition. Nach dem zweiten und dritten aber wurde der Componist gerufen, und führte bescheiden die Ausführenden auf die Bühne, die es auch verdienten. Eben so spielte das Orchester unter seiner Direktion mit Eifer und Energie.

Der Aufsatz ist länger geworden, als ein Referat über die erste Aufführung einer Oper eigentlich in Anspruch zu nehmen hätte. Aber es ist das Werk eines bedeutenden Talentes; da läuft das Herz leicht mit der Feder davon.

Die
Hauptprüfung am Conservatorium der Musik
zu Leipzig (Ostern 1847).

(Beschluss.)

Es möge nun das reichhaltige Programm der Prüfung mit einigen kurzen specielleren Bemerkungen über die Leistungen der Schüler folgen.

Ouverture zum Wasserträger von Cherubini.

Die Streichinstrumente, mit Ausnahme der Violoncelle und Contrabässe von den Violinschülern, die Blasinstrumente auf zwei Flügeln von den Herren *Mendelssohn-Bartholdy* und *Moscheles* ausgeführt.

Ein erfreulicher Beweis von dem zweckmässigen Unterricht im Zusammenspiele. Die Ouvertüre wurde mit Feuer, Präcision und feiner Nuancirung exekutirt.

Concert in Form einer Gesangsscene für die Violine von L. Spohr, die erste Hälfte gespielt von Herrn *Heinrich Riccius II.* aus Bernstadt, und die zweite v. Herrn *Wilhelm Anton Metzler* aus Zwickau.

Zwei schöne Talente, beide noch jugendlich, Ersterer weiter vorgeschritten, kräftig, keck, sicher, Letzterer noch sehr jugendlich, behutsam, die Aufgabe lösend, doch so, dass man zuweilen noch einigen Kampf mit ihr bemerkte.

Rondo brillant (in Esdur) für das Pianoforte von Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von Herrn *Joseph Ascher* aus London.

Bedeutende Fertigkeit, etwas wild, auf das Mechanische die ganze Aufmerksamkeit gerichtet, das Geistige darüber noch aus dem Auge verloren. Herr Professor Moscheles spielte die Orchesterbegleitung auf einem Pianoforte dazu.

Ave verum, Chor von Mozart, gesungen von den Schülern und Schülerinnen des Conservatoriums, unter der Direktion ihres Lehrers, Herrn Böhme.

Ging exakt und mit guter Nuancirung.

Zwei Etuden für das Pianoforte von Chopin, vorgetragen von Herrn *Michel de Sentis* aus Warschau.

Ausgezeichnete Fertigkeit, Leichtigkeit und Geschmack im Vortrage. Doch ziemlich befangen, wie es schien. Ein Zeichen wohl, dass die höheren künstlerischen Ansprüche in dem jungen Manne bereits zum Bewusstsein gelangt. Jüngere, die den Umfang der Schwierigkeiten noch nicht überblicken, treten der Gefahr in der Regel viel ruhiger entgegen.

Scherzo für die Violine von Ferdinand David, vorgetragen von Herrn *Adolph Lang* aus Thorn.

Sicheres, reines Spiel. Schon etwas von dem Humor seines Meisters. Wurde von Herrn Brennung auf dem Pianoforte begleitet.

Conzertstück für das Pianoforte von C. M. v. Weber, vorgetragen von Herrn *Louis Drouet* aus Koburg.

Wohl eine der vorzüglichsten Erscheinungen dieses Abends, werth, nicht blos in einer Prüfung, sondern auch in öffentlichem Concert vorgeführt zu werden. Aus Herrn Drouet's sicherer, reiner Mechanik wehte zugleich der belebende Geist des Componisten, und so hatten wir uns einer wirklichen Kunstleistung zu erfreuen. Herr Professor Moscheles accompagnirte auf dem Clavier.

Arie von Mozart, gesungen von Fräulein *Minna Berndt* aus Mitau.

Eine schöne, volle Altstimme, deren Klang an sich schon Gefühl ist. Da die jugendliche Sängerin den besonderen Ausdruck der Arie auch zu treffen wusste, kam eine reine, tief wohlthuende Wirkung in das Herz des Hörers. Fräulein *Berndt* ist zugleich eine bedeutende Klavierspielerin, und vereint also zwei Talente in

sich. Möge ihr Gelegenheit werden, sie ferner fortzubilden und auszuüben zum Genusse Anderer.

Concert für Pianoforte von Mendelssohn-Bartholdy (Gmoll, zweiter und dritter Satz), vorgetragen von Herrn *Ferdinand Breunung* aus Brotterode.

Auch bei diesem jungen Manne zeigte sich das ächte künstlerische und bedeutend ausgebildete Talent in der technisch und ästhetisch gediegenen Ausführung der trefflichen Composition, deren Orchesterpartie der Componist auf dem Pianoforte gab.

Ouverture von J. N. Hummel für drei Pianoforte's, jedes zu vier Händen, bearbeitet von J. Moscheles, vorgetragen von Fräulein *Ottilie Beck* aus Leipzig, Fräulein *Pauline Friedheim* aus Coethen, Fräulein *Sara Samson* aus dem Haag, Fräulein *Hildur Sommerfeld* aus Christiania, und den Herren *Rudolph von Amenda* aus Hasenpoth in Kurland und Herrn *Michel de Sentis* aus Warschau.

Diese Ouverture ist zu dem Schauspiele der Frau v. Weissenthurn: „Johann v. Finnland" geschrieben. Ein Theil der Musik wird hinter der Bühne von einer Banda, der andere im Orchester executirt. Da macht die Composition eine ganz gute Wirkung. In dem Arrangement ist diese nicht wiederzugeben, so wie überhaupt die Fertigkeit der Schüler daran zur Beurtheilung nicht vortreten kann. Das scheint aber auch bei solchen Arrangements nicht der Zweck zu sein. Es soll hier, wie oben bei der Cherubini'schen Ouverture, die Fähigkeit dargelegt werden, im strengsten Takte, welchen jede von Mehreren auszuführende Produktion erfordert, spielen zu können. Und das ist für Klaviervirtuosen besonders wichtig, da die neueren Compositionen immer mehr auf's Alleinspiel hinführen, dabei willkürliches Hin- und Herwanken des Tempo's leicht zur mächtigen Gewohnheit sich festsetzt. Die Sicherheit darin nun zeigten sämmtliche Ausführende und hiermit den Beweis, dass diese nothwendigen Uebungen in gehörige Berücksichtigung gezogen werden. Nicht zu sehr kann man das strengste Taktgefühl wecken und üben, denn was der Kenner von der Tempo- und Taktlosigkeit mancher heutigen Künstler zu leiden, wird Jeder genugsam zu empfinden Gelegenheit gehabt haben.

Gebet für vierstimmigen Chor und Solostimmen von M. Hauptmann, die Soli vorgetragen von Fräulein *Minna Stark* aus Weimar und Fräulein *Berndt*.

Wirksam in der Composition und gelungen in der Ausführung.

Variationen für die Violine von Ferdinand David, vorgetragen von Herrn *Franz Seiss* aus Dresden.

Noch sehr jung, aber von offenbarem Talent, das zeigte der gute Ton, die gewandte Bogenführung und die Reinheit des ganzen Spiels.

Etuden für Pianoforte von J. Moscheles.

Andante patetico Edur — Kindermährchen — Allegro agitato, Esmoll — Allegro brillante, Esdur, sämmtlich vorgetragen von Miss *Alexandrine Flinn* aus Dublin.

Kraft und glänzende Fertigkeit. Vor Kurzem erst in's Conservatorium getreten, um weitere Ausbildung zu suchen, kann erst bei einer künftigen Prüfung erkannt werden, welche Fortschritte die junge Virtuosin hier gemacht. Ihr heutiger Auftritt zeigte nicht, was sie gelernt, sondern was sie bereits gekonnt. Mögen ihr vor allen Dingen die ununterbrochenen Verbeugungen abgewöhnt werden, welche sie den Gedanken des Componisten, oder der Tastatur oder wem sonst während des ganzen Spiels machte.

Scene und Arie aus dem Freischütz von C. M. v. Weber, gesungen von Fräulein *Minna Stark*.

Die einzige unter allen Schülerinnen und Schülern des Conservatoriums, welche ich früher gehört, und von der ich aus eigener Erfahrung sagen kann: Sie hat bedeutende Fortschritte gemacht. Die Freischütz-Arie ist gewiss eine der schwierigsten Aufgaben für Sängerinnen, und macht namentlich nicht gewöhnliche Ansprüche an die Ausdauer der Stimme. Ich kann nicht sagen, dass die Ausführung ganz vollkommen gewesen. Einzelne Töne eine leise Schwebung zu hoch, nicht aus Mangel an Gehör, sondern wegen noch nicht ganz vollkräftiger Stimme, aber im Ganzen doch mit für mich überraschender Kraft, vollem Klang und gefühltem Vortrag. Ist bereits an der hiesigen Bühne engagirt. Zu wünschen, dass sie noch mit Schonung beschäftigt werde.

Etude für Pianoforte von Thalberg, und Fantasie über Lucia von Liszt, vorgetragen von Herrn *August Gockel* aus Willebadessen.

Bebt wie Liszt selbst vor keiner Schwierigkeit zurück, und schleudert sie dem Publikum keck in die Ohren. Aber da prallen sie noch ab, und verhuschen in der Luft. Wir zweifeln nicht, dass, wenn der junge Mann sich nun vornimmt, sein Geschoss vorzüglich auf's Herz zu richten, er in der Folge auch das treffen werde.

Duett von Donizetti, gesungen von Fräulein *Stark* und Fräulein *Berndt*.

Beide Stimmen verbanden sich gut mit einander, doch war das Tempo wohl zu langsam.

Concertante für vier Pianofortes von C. Czerny, vorgetragen von Fräulein *Berndt*, Miss *Flinn*, Fräulein *Auguste Remde* aus Weimar und Fräul. *Auguste Sachse* aus Weissenfels.

Hier wohl derselbe Zweck, wie bei der Hummel'schen Ouverture, und dasselbe erfreuliche Resultat. Sonst in keiner anderen Beziehung von besonderem Interesse; namentlich konnten die Spielerinnen ihre viel bedeutendere Fertigkeit nicht zeigen.

Ich komme nun zur Berichterstattung über die Leistungen in dem höchsten Gebiete der Tonkunst, der Composition, worüber ich indess gar nichts zu berichten habe, da keine einzige Composition eines Schülers vorzuführen war. Also streben alle, oder doch die meisten nur der Virtuosität nach, oder es waren wenigstens noch keine solchen Produktionen vorhanden, die für eine öffentliche Prüfung geeignet gewesen wären. Es scheint daraus doch hervorzugehen, dass der Weg zur Ausbildung in der schaffenden Kunst ein längerer und mühsamerer ist, als der zur ausübenden in Gesang und auf Instrumenten. Auch zeigt die Kunstgeschichte viele bedeutende Kindervirtuosen, keinen einzigen wirklich bedeutenden Kindercomponisten, selbst Mozart nicht ausgenommen. Denn was Fremde von seinen frühen genialen Compositionen

Digitized by Google

erzählen, ist Uebertreibung, das vom Vater darüber Geschriebene aber Verblendung, auch wohl ein wenig Klapperpolitik. Seine frühen Jugendversuche waren so schlecht und sklavische Nachahmungen des damals Vorhandenen, wie die anderer componirender Kinder auch.

Nachrichten.

*Hamburg. Ein deutsches Opern-Repertoir.**) Aus einem in Hamburg erschienenen uns mitgetheilten Rechenschaftsberichte über das dortige Stadt-Theater ziehen wir Nachstehendes aus, um es gemeinnützig zu machen; denn unserer Ansicht nach lässt sich in der Neuzeit kaum ein umfassenderes, amusanteres und würdigeres Opern-Repertoir in Deutschland aufstellen, welches alle Kunstforderungen erfüllt, welches das gute Alte beibehaltend, dennoch im Neuen überall voran, Fremdes und Einheimisches mit strenger Unparteilichkeit gibt, wie das folgende.

Seit sechs Jahren sind unter *Cornet's* Operndirektion und specieller Regie fünfundfünfzig Opern und Singspiele oder grosse Melodramen zum ersten Male aufgeführt, und einige vierzig Opern etc. neu besetzt und einstudirt worden; also $15^2/_3$ Opern-Novitäten in einem jeden Jahre.**) Dies Resultat dürfte der Quantität nach kaum übertroffen werden. Es ist aber bekanntlich das Hamburger Publikum kein gar so leicht zu befriedigendes, weil es von je her alle neu auftauchenden Talente und Kunstnotabilitäten fast immer zuerst oder wenigstens gleichzeitig mit anderen vorgeführt bekommt und mehr als jedes andere mit europäischen Residenzen verkehrt; daher dessen grosse Anforderungen keineswegs durch die Menge der Neuigkeiten allein befriedigt werden können, und eine vorzügliche Aufführung dort à la rigueur zu sein pflegt.

Zu besserer Uebersicht geben wir das Verzeichniss alphabetisch nach den Tonsetzern geordnet, die in Hamburg zuerst, oder zu zweit etc. in Deutschland auf die Bühne gebrachten Opern mit (1), (2), (3) bezeichnet.

Es wurden dort in sechs Jahren aufgeführt von:

Adam. Die Alpenhütte (1). Zum treuen Schäfer. Der Postillon von Longjumeau.

Auber. Der Feensee (2). Sirene (2). Der schwarze Domino (3). Die Krondiamanten. Des Teufels Antheil. Die Braut. Die Gesandtin. Maurer und Schlosser. Der Gott und die Bayadere. Die Stumme von Portici. Der Maskenball. Fra Diavolo.

Balfe. Die vier Haimonskinder (2). Gitana (2).

van Beethoven. Fidelio.

Bellini. Die Unbekannte. Norma. Die Nachtwandlerin. Die Capuletti und Montecchi. Die Puritaner.

Blum. Die Rückkehr in's Dörfchen. Mary, Max und Michel.

*) Von einem anderen Correspondenten.

**) In dem königlichen Opernhause zu Berlin erschienen in dem ganzen Jahre 1846 nur drei neue und vier neu einstudirte Opern auf dem Repertoir.

Boieldieu. Rothkäppchen. Das Lotterieloos. Johann von Paris. Die weisse Frau.

Chelard. Macbeth (3).

Cherubini. Der Wasserträger.

Dalayrac. Die beiden Savoyarden.

Dittersdorf. Der Doktor und der Apotheker.

Donizetti. Die Favoritin (1). Linda von Chamouny (1). Don Pasquale (2). Lucia von Lammermoor. Belisar. Die Regimentstochter. Die Märtyrer. Der Liebestrank. Lucrezia Borgia.

v. Flotow. Stradella (1). Die Matrosen (1). Der Förster (2).

Gläser. Des Adlers Horst.

Grétry. Richard Löwenherz.

Halévy. Der Guitarrespieler. Die Musketiere der Königin. Die Jüdin. Guido und Ginevra.

Herold. Zampa.

Nicolo Isouard. Aschenbrödel.

C. Kreutzer. Die Hochländerin (1). Das Nachtlager zu Granada.

Lortzing. Die beiden Schützen (3). Casanova (2). Der Wildschütz (2). Undine (1). Czar und Zimmermann.

Marschner. Adolph von Nassau (2). Hans Heiling. Der Templer und die Jüdin. Der Vampyr.

L. Maurer. Die Müllerin von Marly.

Méhul. Je toller je besser. Joseph und seine Brüder.

Mendelssohn-Bartholdy. Ein Sommernachtstraum (2). Antigone (3).

Mercadante. Der Schwur (2).

*Meyerbeer.**) Die Hugenotten. Robert der Teufel.

Mozart. Don Juan (mit den Recitativen). Figaro's Hochzeit. Titus. Die Zauberflöte. Die Entführung aus dem Serail.

W. Müller. Die Schwestern von Prag. Das Sonntagskind.

Paër. Sargino.

Ricci. Der Kerker von Edinburg (1).

Rossini. Tell. Cenerentola (3). Die diebische Elster. Tancred. Der Barbier von Sevilla. Die Belagerung von Korinth. Moses. Otello.

Salieri. Axur.

Schenk. Der Dorfbarbier.

Seyfried. Abraham (2). Die Ochsen-Menuet.

Soulié. Das Geheimniss.

Spohr. Faust. Jessonda.

Spontini. Die Vestalin. Cortez.

Hiller und *Standfuss.* Der Teufel ist los!

Verdi. Nabucodonozor (2). Hernani (1).

R. Wagner. Cola Rienzi (2).

Winter. Das Opferfest.

v. Weber. Euryanthe. Oberon. Der Freischütz. Preciosa.

Weigl. Die Schweizerfamilie.

P. Wranitzky. Oberon.

Singspiele: Muttersegen (1). Lorenz und seine Schwester (1). Farinelli (1). Der Sohn der Elfen (1).

*) Auch das melodramatische Trauerspiel „Struensee" ist auf dieser Bühne aufgeführt worden.

Digitized by Google

Die Weiber im Harnisch (1). Das Marmorherz (2). Kakadu (2). Don Quixote (2). Die Müllerin von Burgos (2). Vorurtheil und List (2). Versuche. Der Talisman. Einen Jux will er sich machen. Faust's Käppchen. Die falsche Catalani. Der Sänger und der Schneider. Rochus Pumpernickel. Das graue Haus. Der verkaufte Schlaf. Der Bär und der Bassa. Der Alpenkönig und der Menschenfeind. Der Verschwender. Der Kapellmeister von Venedig.

Also in Summa sieben und neunzig neue oder neu einstudirte und fünfunddreissig alte, auf dem Repertoir schon vorhandene, zusammen hundert zwei und dreissig verschiedene Opern oder grössere Singspiele in sechs Jahren. In diesem Verzeichnisse vermissen wir *Gluck* (der leider mit Ausnahme Dresdens von allen deutschen Theatern verschwunden) und *Lindpaintner*, der überhaupt im Norden wenig bekannt ist. Zu obigen 132 Opern kommen in diesen sechs Jahren 32 neue Ballets, nämlich: Die Silphide, das Milchmädchen, der Seeräuber und die Liebesbändel (2) von *P. Taglioni;* Napoli (1), el Torréador (1), die Chinafahrer und die Nachtwandlerin von *Bournonville;* Des Malers Traumbild (1) von *Perrot;* Das schlecht bewachte Mädchen, und Gisela (1), in Scene gesetzt von *Fanny Elsler;* Die Spiele des Ilus (1) und der Traum einer Fee (1) von Risley; Gitana (1) von *Frédéric;* Die Marketenderin, Undine (1), Alma (1) und der Postillon von Longjumeau (1) von *St. Leon;* Danina von *Weidner;* Die Donaunymphe (2), die Weiberkur (Diable à quatre) (1) und der Aufruhr im Serail von *Guérinot;* Robert und Bertrand (2), der Soldat aus Liebe (2) von *Hoguet;* Die Macht der Liebe, Aschenbrödel, Mars und Venus (1) von *Benoni;* Der Tambour und das Götzenbild (1) und der wachsame Pächter von *Telle;* Der Kobold und der Zauberpfeil von *Fenzl.* — *Taglioni*, *Hoguet*, *Bournonville*, *Frédéric*, *Guérinot*, *St. Leon* etc. setzten obige Ballets selbst in Scene. Mit 17 Opern und 13 Ballet-Novitäten war das Hamburger Stadttheater — ein Privat-Unternehmen — allen deutschen Theatern voraus; mit 25 Novitäten accessirte es. — Wenn man *Meyerbeer*, *v. Flotow* und den eingebürgerten *Chelard* zu den deutschen Componisten rechnen darf, zählen wir in dem Verzeichnisse 51 deutsche Opern und 20 Singspiele; Frankreich ist (mit *Spontini* und *Cherubini*) 32 Mal, Italien 26 Mal repräsentirt; zu welcher Nationalität *Balfe* zu rangiren ist, wissen wir nicht.

Aus solchen Bestandtheilen besteht ein deutsches Opern-Repertoir; es hat also vor allen Theatern Europa's die Vielseitigkeit voraus, kann darum auch selten in einer Gattung vollkommen sein.

Mozart's fünf Opern, *van Beethoven*, *Meyerbeer* und *Weber* waren zu Hamburg in den sechs Jahren ununterbrochen auf dem Repertoir; es muss also das Opern-Personal dort immer vollzählig und vollständig gehalten worden sein, denn die Zauberflöte erfordert allein sieben Sänger und sechs Sängerinnen. — Wie viele Theater haben diese Oper gut besetzt immer in Bereitschaft? —

Aus dem Ganzen geht hervor, dass eine sachkundige, künstlerische und energische Hand, welche sich ein gut geschultes Ensemble gebildet hatte, das Steuer führte; sonst könnten nicht so viele musikalische Schauspiele zu beständiger Auswahl feststehen. Dies Hamburger Repertoir darf als würdiges Beispiel für alle deutschen Theater der Neuzeit aufgestellt werden; es beweist, dass ein tüchtiger Mann an der Spitze des Geschäftes auch etwas Rechtes zu leisten, alle Hindernisse zu beseitigen im Stande ist, wie denn *Cornet* als Regisseur der Oper, *Krebs* als Musikdirigent rühmlichst in Deutschland bekannt sind, und namentlich der erste durch seine grossen Opern-Arrangements (wir erwähnen nur Cola Rienzi und Gitana*)) und guten Uebersetzungen umfassende praktische und theoretische Kenntnisse dargethan hat, wie es *Heine*, *Lewald* u. A. längst öffentlich aussprachen.

Wenn aber ein hochbesteuertes Privat-Theater jährlich einige zwanzig Opern- und Ballet-Vorstellungen neu vorführen, und überhaupt eine Auswahl von 164 verschiedenen musikalischen Vorstellungen nebst 31 Concerten in sechs Jahren bieten kann, hat man dann nicht das Recht, dasselbe und mehr noch von den grossen reich dotirten Hoftheatern zu fordern? —

(Beschluss.)

Berlin. (Wilhelm von Oranien von *Carl Eckert.*) Der zweite Akt beginnt mit einem Banketchor für Männerstimmen, Allegro B dur 6/8, in dem viertaktige Rhythmen mit dreitaktigen abwechseln. Die Scene erinnert ein wenig an die Tafelrunde der Chevaliers im ersten Akte der Hugenotten; das Hinzukommen Oraniens und des derben Waffenschmiedes Stephan (2ter Auftritt) an das ähnliche Raoul's und Marcel's. Auch Stephan schlägt, gleich Marcel, den angebotenen Becher aus und will mit den Rittern nicht trinken, aber aus anderen Gründen: er kann den spanischen Schimpf „Bettler" nicht verwinden.

Dritter Auftritt: Egmont, mehrere Adelige und Bürger als Geusen maskirt treten mit einem wirklich originellen Geusenliede (E dur 4/4 Allo.) auf. Die leeren, schreienden Quinteneintritte (H fis) der Blasinstrumente im Eingange dieses Stücks sind von guter, spannender Wirkung. Es will uns bedünken, als wäre der 2/4 Takt hier mehr in seinem Rechte als der 4/4 Takt, indess mag der Componist seine Gründe für Annahme des letzteren gehabt haben. Diese Scene erregte, der Musik wegen, entschiedenen und verdienten Beifall.

Das darauf folgende Duett zwischen Oranien und Egmont: „O lass dies Wort zu deinem Herzen dringen" (Moderato As dur 4/4) ist in lyrischer Beziehung sehr empfindungsvoll gesungen, und die melodische Figuration der Violoncelle hebt sich gut und eindrucksvoll heraus. Ein Passus des Egmont: „Gott ist mit uns!" etc. (C moll) ist mit wahrem Pathos ausgedrückt, dagegen erinnert das nun folgende Allegro „Wir gehn entgegen grossen Tagen" wieder stark an *Spontini's* Art und Weise. Trotz dem muss dies Duo zu den hervorragendsten Nummern der Partitur gezählt werden und fand

*) Auch die Volksscene in *Rossini's* „Tell".

Digitized by Google

mit Recht lebhaften Beifall. Im nun folgenden 4ten Auftritt beschreibt eine Romanze des Pagen (Andante Adur $^3/_4$) das Wesen und Wirken der Prophetin Anna de Hove in schönem melodischem Flusse. Leider ist die gleich darauf folgende Cavatine der Regentin ebenfalls für Sopran (Desdur $^3/_4$), ebenfalls im Andantezeitmaass und wirkt deshalb, trotz ihres melodischen Reizes, feiner Instrumentation (oblig. Harfe) und schönen Vokaleffectes weit weniger, als sie an anderer Stelle, durch einen Contrast gehoben, wirken würde. Weder der Dichter noch der Componist bekunden hier dramatische Erfahrung; wer wird z. B. in einer Symphonie zwei Andante hinter einander bringen?! Im siebenten Auftritte erscheinen Inquisitionsrichter, um die Regentin (Recitativ) zur Unterzeichnung einiger Brandurtheile zu bewegen. Es sind nur sieben Stück und Anna de Hove zählt dazu. In demselben Augenblicke wird sie durch den Pagen der Regentin angemeldet, und tritt mit einem recitativischen Bibelgrusse auf einem wogenden Ddur-Dreiklang der Bogeninstrumente unter ihre Feinde, die sie in Esdur $^3/_4$ Allo. zu fahen und zum Tode zu bringen befehlen. Die Regentin befiehlt dagegen, Anna de Hove ausreden oder besser sich aussingen zu lassen. Sie stimmt nun eine Arie (Andante Ddur $^3/_4$) an, deren Textinhalt aus Bibelsprüchen zusammengesetzt, weniger prophetisch als theologisch-doctrinär ist. Der Componist hat hier offenbar mit besonderer Sorgfalt und Liebe geschrieben, ist aber ganz und gar aus dem Opernstyle *Meyerbeers* in den Oratorienstyl *Mendelssohns* (seines früheren Lehrers) gerathen, ohne ein directer Nachahmer zu werden. Die Sechzehntelfigur der Violoncelle, die bei den Worten „die Liebe ist freundlich" eintritt, bringt keine dramatische Bewegung in das Stück, obwohl sie von hübschem musikalischen Effect. Diese Arie, bei langsamem Tempo ziemlich ausgesponnen, modulirt endlich aus D nach Es und es tritt in dieser Tonart ein Quintett mit Chor auf, und zwar wieder im Andantetempo, so dass sich wieder zwei langsame Sätze unmittelbar an einander reihen, ganz wie kurz vorher die beiden Romanzen für Sopran. Die Prophetin entfernt sich am Schlusse dieses Ensembles schnell und unbemerkt; die Spanier (Pfaffen und Blutrichter) in Hmoll Allo. „Ihr nach!"

Dritte Scene. (9ter Auftritt.) Marktplatz von Brüssel. Buntes scenisches Durcheinander. Der Dichter hat offenbar an die berühmte Marktscene aus der Stummen von Portici gedacht, wie es denn evident sein Bestreben gewesen ist, alle effectbewährten bekannten Scenen aus berühmten Opern auf einen Faden zu reihen, was dem talentvollen jungen Componisten gar sehr zum Nachtheil ausschlug. Die vorige Scene schloss $^6/_8$ Allegro, diese beginnt wieder $^6/_8$ Allo. (in Adur). Auch dies Tarantellenmotiv und Tempo erinnert wieder an den Marktplatz von Neapel. Im 10ten Auftritte erscheint die Regentin und ihr Hof, um das Markttreiben mit anzusehen. Es entwickelt sich ein Ländler ($^3/_4$ Fdur) mit Chor von angenehmer Melodik, etwas an *Chopin* erinnernd, der für die folgenden Scenen so zu sagen den rothen Faden bildet. Es erscheint ein Haufen Bilderstürmer mit einem Choral, der freilich sehr direkt an das Schaarwächterlied in den Hugenotten erinnert. Der Ländler tritt wieder ein, wird aber wiederholt von dem Choral der Bilderstürmer, die sich, weil vorn getanzt wird, im Hintergrunde halten, und einem Chor der Bürger unterbrochen, die endlich im 12ten Auftritt mit Anna de Hove kommen, die verbrannt werden soll. In dieser bewegten, stürmischen Scene, wo Alles zur Katastrophe drängt, stimmt die Prophetin wieder ein religiöses, langausgeführtes Andante „Weh über dich, Jerusalem!" und, nach ganz kurzer Unterbrechung, abermals ein Andante (Asdur $^6/_8$) „Baut auf den Herrn!" etc. an. Lauf und Drang der Handlung werden dadurch störend aufgehalten, die Spannung des Publikum's systematisch erstickt und vernichtet. Ausserdem aber wird das Interesse an der Hauptsache dieses Finales, dem Märtyrertode der Anna de Hove, durch die ganze Anordnung des Scenischen gebrochen, abgelenkt, und das Nebensächliche, der Tanz, tritt in den Vordergrund. Freilich kann man sich auch für den Charakter und das Geschick dieser Prophetin nicht intim interessiren. Im ganzen ersten Akt erscheint sie nicht, ist nicht von ihr die Rede; sie ist eine abstrakte Figur, wie eigentlich alle Personen der Oper Schemen, keine dramatischen Charactere von Fleisch und Blut sind. Kann es z. B. eine nichtssagendere Theaterprinzessin geben, als diese Regentin, die gleich einer Gesangspuppe in der Oper herumwandelt und uns von ihrer dunklen, verschleierten Liebessehnsucht zu einem unbekannten, von uns in Egmont geahnten, Gegenstande vorseufzt, um im Finale des zweiten Aktes spurlos zu verschwinden. Auch ein grösserer und gewitzterer dramatischer Componist hätte aus diesem Finale, das mit dem Geusenliede (Edur $^2/_4$), nachdem Anna durch Oranien vom Scheiterhaufen, noch ehe er brennt, fortgetragen, abschliesst, kein organisches und dramatisch-wahres Musikstück schaffen können. Die verschiedenartigsten Elemente laufen arabeskenartig neben einander her, es baut sich nichts ordentlich auf, es tritt nichts in scharfem Relief hervor, Hörer und Schauer werden von dem unzusammenhängenden Zusammenhange verwirrt, und nehmen zuletzt an gar nichts Interesse, weil man sie gewaltsam für ein buntes Vielerlei interessiren will.

Dritter und letzter Akt. Wir müssen uns über diesen Akt, der in rein musikalischer Beziehung vielleicht der werthvollste ist, kürzer fassen, da dieser Aufsatz bereits die Grenzen eines Correspondenzartikels bei Weitem überschritten haben dürfte. Für die erste Scene dieses Aktes hat dem Dichter vielleicht die Situation des Schlummerliedes aus der Stummen Modell gestanden; nur ist sie hier umgekehrt: ein Mann liegt auf dem Ruhebett und ein Mädchen singt das Eiapopeia. Oranien ist bei der Rettung Anna de Hove's vom Scheiterhaufen ein Weniges am Kopfe verwundet worden. Er schläft, Anna wacht bei ihm, ihre Schlummer-Cavatine ist sehr melodiös, ohne eben originell zu sein. Oranien erwacht, er ist bereits vollständig und bewusst in Anna verliebt, diese umgekehrt in ihn, ohne es sich aber bereits selbst eingestanden zu haben. Grosses Liebesduett zwischen dem schweigsamen Oranien und Anna, in Form und Ausbreitung dem berühmten des 4ten Akts der Hugenotten nicht unähnlich. Seit dieser grossen *Meyerbeer*'schen

Digitized by Google

Duo-Scene bringt fast jede neue Opera seria ein Seitenstück, d. h. eine schwache Copie. Dies Duett (Gesdur) Oraniens und Anna's ist übrigens, musikalisch betrachtet, sehr werthvoll, und enthält schöne Vocal- und Instrumentaleffecte, es fand deshalb verdientermaassen Beifall.

Einige Edelleute und Geusen erscheinen, um Oranien aus seinem Liebestaumel aufzurütteln und an die Beschützung des Vaterlandes zu mahnen, auch ihm en passant den Henkertod Egmonts zu melden, wovon Oranien noch gar nichts weiss! — — Anna ist entsetzt, einen so vornehmen Herren zu lieben, Oranien über das Geschick seines Freundes, dessen Tod er in einem Cantabile (in G moll) beklagt, das ausdrucksvoll, aber an dieser Stelle undramatisch und nicht originell ist. Es folgt ein Duett und Ensemble zwischen Oranien, Anna und den Geusen. Oranien ist bereit, zur Vertheidigung des Vaterlandes das Aeusserste zu wagen, Anna, ihn in den Kampf zu begleiten. Dritter Auftritt. Mönche und Mörder kommen, Anna de Hove's Wohnung zu durchsuchen, sie und Oranien zu fahen und zum Tode zu führen. Da diese aber, nebst den Geusen, so eben vor unseren Augen die Wohnung verlassen haben, so entbehrt diese Scene aller dramatischen Spannung, und ist vollkommen überflüssig, fast komisch. Eine solche Durchsuchungsscene kommt in *Cherubini's* Wasserträger vor, wo sie aber von spannendster Wirkung ist, denn die von der Wache gesuchte Person ist wirklich da, entgeht aber durch die Schlauheit Micheli's dem Arrest.

Um der Scene (im Oranien) ein Interesse zu leihen, setzt ein Prior 10000 Ducaten und Ablass auf zwanzig Jahre für die Ermordung Oraniens aus; der historische Mörder *François Guion* ist mit auf dem Theater. Diese ganze Scene erinnert wieder im verjüngten Maassstabe an die grosse Verschwörung im 4ten Akte der Hugenotten, musikalisch indess nur am Schluss in einer Wendung. Componirt hat Herr *Eckert* übrigens dies Ensemble höchst rühmenswerth, es gehört zum Originellsten der Oper und der junge Componist ist nicht schuld, wenn es nicht mehr wirkt. Schluss-Choral in einer Domvorhalle, mit Orgel natürlich, denn Herr *Förster* durfte durchaus keinen gäng und gäben Operneffekt unbenutzt lassen. Dieses Finale ist vielleicht das schwächste Stück des ganzen Werkes, überhastet und wirkungslos. Der Musiker stand hier zwischen Thür und Angel und behielt kein Terrain, sich zu betheiligen; es ist ein reiner Decorationseffect, ein lebendes Bild mit etwas Musikbegleitung.

Die Aufführung der Oper unter Leitung des Componisten war so gut als es die geistigen Kräfte unserer Oper zuliessen.

Wenn man sich von der Figur des Helden, Wilhelm's von Oranien, auch eine andere Vorstellung macht, als die Erscheinung des Herrn *Mantius*, des trefflichen Tenors unter Lebensgrösse, darbot, so genügte dieser künstlerische Vertreter der Rolle doch hinsichts der musikalischen Aufgabe vollkommen.

Vortrefflich sang und repräsentirte *Bötticher* den Grafen Egmont; schade dass diese Gestalt in der Oper vom Dichter so unbedeutend und schwankend hingestellt ist.

Den Waffenschmied Stephan sang und stellte *Krause* (Bariton) vollkommen gelungen dar, während *Zschiesche* sich sehr gut mit dem etwas fratzenhaften Cardinal Granvella abzufinden wusste.

Fräulein *Marx*, die wegen Stimmkrankheit einen längeren Urlaub erhalten hat, sang kurz vor Antretung desselben die Regentin Margaretha von Parma, und war wegen ihrer Indisposition ausser Stande, der Partie in den höheren Chorden vollkommenes Genüge zu leisten. Möge die talenteifervolle Künstlerin durch die Kunst Hygiea's recht bald der musikalischen wiedergegeben werden!

Fräulein *Tuczeck* sang die anstrengende, aber keineswegs gesangwidrige Rolle der Prophetin Anna de Hove vortrefflich und höchst beifallswerth. Wäre es dieser mit Recht so beliebten Sängerin möglich, den Text besser zu prononciren, das tragische Moment der Rolle schärfer zu accentuiren, so würde ihre Leistung auch der schärfsten Kritik gegenüber nichts zu wünschen übrig lassen. Namentlich macht die Aussprache des R Fräulein *Tuczeck* viel zu schaffen, und dem tragischen Ausdrucke mögen sich ihre zarten und lieblichen Gesichtszüge wohl schwer bequemen.

Fräulein *Brexendorf* ist jetzt im Besitz aller Pagen- und Inexpressibles-Rollen der k. Oper — (sie singt als Mezzosopran auch die Altpartieen, wie z. B. Orsini, da wir gegenwärtig keinen Contralt besitzen, seit lange nicht besessen haben, und auch schwerlich sobald besitzen werden). — So sang Fräulein *Brexendorf* denn auch den Pagen Luis Gomez in Wilhelm von Oranien. Die Rolle ist vom dramatischen Standpunkte betrachtet vollkommen nichtssagend, aber der Componist hat sie vocaliter sehr hübsch ausgestattet, und die volle, gleichmässige Stimme des Fräul. B. konnte sich namentlich in der anziehenden A dur-Romanze des 2ten Akts hinlänglich und beifallswerth geltend machen. Chor und Orchester waren vorzüglich.

Finale: Glauben wir auch, nach dieser Oper urtheilend, nicht, dass *Carl Eckert* berufen und auserwählt ist, eine glänzende Epoche in der dramatischen Musik zu begründen, so sind wir doch überzeugt, dass sein elastisches und sehr gebildetes Talent vollkommen ausreicht, beifallswerthe Repertoiropern für Deutschlands Bühnen zu liefern, sobald ihm bessere Texte als dieser zur Disposition gestellt werden, und sobald er sich des Gedankens entschlägt, diese Oper sei ein Meisterwerk.

H. Truhn.

Hechingen. Die Nr. 6 dieser Blätter bringt eine Darstellung der hiesigen musikalischen Zustände, welche manches Wahre enthält, jedoch auch einiger Berichtigungen und Zusätze bedarf.

Die gebildeteren Stände werden in dem fraglichen Artikel weniger für Musik empfänglich dargestellt, als die unteren Volksklassen. Um diesem Vorwurfe zu begegnen, ist es nöthig, unsere musikalischen Zustände der früheren Zeit etwas zu beleuchten.

Im hiesigen Fürstenhause hatte Euterpe schon früh ihren Wohnsitz aufgeschlagen, und mehrere unserer Fürsten hielten sich stehende Kapellen, worunter na-

Digitized by Google

mentlich die des Fürsten Hermann eine ehrenvolle Stelle eingenommen. Nach dem im Jahre 1811 erfolgten Tode dieses Mäcen der Tonkunst reducirte dessen Succesor, Fürst Friedrich, welchen — in den damaligen Kriegeszeiten — der Dienst des Vaterlandes von hier ferne hielt, die Kapelle auf eine kleine Harmoniemusik, bis im Jahre 1826 der gegenwärtige Fürst, als Erbprinz, den Impuls zur Wiedererrichtung der fürstlichen Hofkapelle gab, welche auch seit dieser Zeit fortwährend besteht. In die von dem genannten Kunstinstitute aufgeführten Concerte hatte ehedem nur die gebildetere Klasse Zutritt, und wenn nicht zu läugnen ist, dass, trotz der vorherrschenden Liebe unserer Fürsten zur Tonkunst, gerade diese Branche früher nicht in dem Grade der Musik zugethan war, als es bei einer solchen Pflege von oben sich hätte erwarten lassen, wenn wir ferner zugeben, dass — obschon die Theilnahme für die Tonkunst sich vermehrt — dennoch keine gebildeten Theoretiker und Aesthetiker, die den eigentlichen inneren Kunstwerth eines Tonstückes gehörig zu würdigen im Stande wären, hier vorhanden, so müssen wir doch gestehen, dass uns keineswegs werthgeschätzte Kunstfreunde ermangeln, welche durch einen praktisch erworbenen Geschmack, vereint mit einem gewissen Grade musikalischer Bildung, ein richtiges Urtheil sich angeeignet, das Gute von dem Schlechten wohl zu unterscheiden wissen, die Compositionen unserer Heroen hochschätzen und überhaupt allen gediegenen Tonstücken weit vor anderen oberflächlichen den Vorzug geben. Und diese Kunstfreunde, und zwar in grösserer Anzahl, sind nur in den gebildeteren Ständen zu finden, in denjenigen Ständen, welche der Correspondent noch um ein paar Jahrzehnte zurück wähnt, und denen endlich das Licht von unten, von den untersten Volksklassen zuströmen will.

Wir geben zu, dass im Volke die Liebe zur Tonkunst seit einigen Jahren erwacht (worauf wir später zurückkommen werden); jedoch wir glauben überzeugt zu sein, dass eine jungmusikalische Corporation in ihrer Bescheidenheit sich dieser zugedachten Ehre begibt, indem sie — ihren Standpunkt wohl erkennend — den Zustand der Dämmerung nie dem des Lichts, geschweige des ausströmenden gleichzustellen sich erkühnen wird, sondern — noch ihre eigene Schwäche fühlend — gerade von dort erhellt zu werden strebt, wo der Berichterstatter noch Nacht und Dunkelheit zu wittern glaubt.

Dennoch — wir gestehen es — gibt es hier, wie überall, unter hoch und nieder, allerdings welche, die die klassische Musik, und darunter namentlich Symphonieen, fürchten und eine stereotype Abneigung gegen sie kund geben. Jedoch wenn man bedenkt, dass es immer Leute sind, welche nicht zu Euterpens Fahnen geschworen: so kann man sich zufrieden geben; und ist uns ihre Ehrlichkeit, mit der sie zu Werke gehen, am Ende lieber, als ein erzwungener Enthusiasmus, der seine Unächtheit nicht selten anderwärts zur Schau trägt. —

Indem wir das hiesige Publikum einigermaassen in Schutz genommen, können wir nicht umhin, auch seine Schwächen aufzudecken, welche unter anderen auch namentlich darin bestehen, dass es nicht selbständig in seinem Urtheile ist und sich sogleich anschickt, über Compositionen anerkannter Männer den Stab zu brechen, welche vorerst bei ihm noch nicht so recht in Fleisch und Blut übergegangen sind. Auch sieht es in dem Künstler nur zu sehr den Virtuosen, während es den Componisten, den eigentlichen Tondichter (im strengen Sinne des Wortes) nicht selten in den Hintergrund stellt. Doch auch hierin kann die Zukunft Manches bessern, welches wir, zum Vortheile der Kunst, auch hoffen und wünschen. —

Bei Beurtheilung der Einzelnleistungen der hiesigen Künstler gehen wir zunächst vom Kapellmeister *Täglichsbeck*, der zur Genüge bedacht, zu dessen Stellvertreter, dem Kammermusikus *Wichtl* über. Dieser Künstler, an der Spitze der ersten Violine, hat ja schon seit längerer Zeit als Componist gestrebt, eine grössere Anzahl gedruckter Werke wurden meistens in Ihren Blättern besprochen, und zwar günstig. Zudem hat sich derselbe in Hechingen wohl einige Verdienste um den Gesang erworben, indem er im Jahre 1834 eine Singschule, und im Jahre 1836 einen Singverein gründete, wodurch im Volke der Sinn für die Tonkunst erweckt und wir in Stand gesetzt wurden, grössere Vokalcompositionen genügend zur Aufführung zu bringen. Auch ist den Mitgliedern des Singvereins der Besuch der Concerte gestattet, welches für ihre weitere musikalische Ausbildung nur von Vortheil sein kann. Wie misslich es früher um unser Gesangpersonal stand, hat *Wichtl* in seinem bei *Carl Erhard* in Stuttgart erschienenen und in den Schulen des Fürstenthums zum Unterricht vorgeschriebenen Gesanglehrbuche hinlänglich nachgewiesen. Dies Alles hätte doch wohl von dem Correspondenten einer, wenn auch nur kurzen Erwähnung verdient. —

Noch haben wir ausser dem bereits genannten *J. Stern* zwei weitere gute Geiger, *Hübschmann* und *Seifritz*, welche auch gründliche Compositionsstudien gemacht und einzelne Werke nicht ohne Beifall zu Gehör brachten. Ausser dem aufgeführten Violoncellisten *Oswald* und dem Flötisten *Stettmayer* (nicht *Rottmayer*) besitzen wir in *Jägerhuber* einen guten Oboisten, in *Hartmann* und *Gehringer* zwei tüchtige Contrabassisten, und überhaupt in mehreren jüngeren Mitgliedern lobenswerthe Nachwüchse.

Auch wurde vor einiger Zeit, auf höchsten Befehl, unter Leitung des braven Waldhornisten *Maichle*, eine Militairblechmusik organisirt, bei welcher sich namentlich der Pistonist *Klotz*, der überdies noch als Waldhornist wackere Fortschritte macht, auszeichnet.

Noch ist des Privatblechmusikvereins zu gedenken, der sich dem Singvereine angeschlossen, und die nun vereint, unter dem Namen: „Musikverein", ihre Unterhaltungen veranstalten.

Man sieht, dass in unserm kleinen Hechingen die Tonkunst eine sorgsame Pflege findet, und wir müssen es daher wohl als einen Irrthum des Berichterstatters von Nr. 6 betrachten, wenn derselbe „in der falschen Eitelkeit der Musiker", wie er sich ausdrückt, ein Hinderniss des weiteren Emporkommens der holden Musica entdeckt haben will. — Auch hätten wir noch einen die Mitglieder der Kapelle tief berührenden Satz dieses Cor-

Digitized by Google

respondenten zu widerlegen; jedoch wir unterlassen es und wünschen: dass sich dessen Behauptung in Bälde verwirklichen möge! —

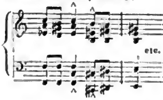
Was aber dem fraglichen Berichterstatter entgangen oder sehr geringfügig erscheinen muss, welches wir aber sehr hoch anschlagen: das sind die musikalischen Gäste. Wir haben durch die Munifizenz unseres Fürsten schon die grössten Künstler hier gehabt, worunter *Spohr*, *Molique*, *Liszt*, die *Milanollo's*, *Jenni Lutzer*, *Berlioz*, *Pischek*, *Dreischok*, *Kalliwoda*, *Bärmann* u. v. A., wofür wir unseren Dank öffentlich auszusprechen uns veranlasst fühlen. Möge unser Fürst auch fürderhin die erhabene Tonkunst schützen und fördern und die Veredlung der Sitten seines Volkes auch durch dieses allgemeine Bildungsmittel immer mehr seiner Vervollkommnung entgegenführen! —

Recensionen.

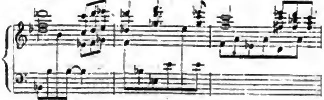
Sonate für Pianoforte, comp. von *Louis Ehlert*. Op. 1. Pr. 1 Thlr. Berlin, T. Trautwein (Guttentag).

Auch wenn diese Sonate ein Opus 30 wäre, könnte Ref. nur Gutes darüber sagen und würde sie unbedingt empfehlen. Um so mehr muss er dies thun bei einem solchen Opus 1. Fester Charakter, kräftige Sprache, sehr gedrängter Satz, ohne Längen, ohne grosse Sentimentalität, sichere Hand, sind im Allgemeinen die Vorzüge, und die wenigen Ausstellungen, die wir dem tüchtigen Manne machen können, liegen nicht schwer in der Waagschale. Zu letzteren rechnen wir eine zu jähe und deswegen oft harte Harmoniefolge.

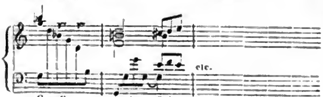
Scherzo 2. Theil, Takt 3:



und im Trio Seite 14, Theil 2:



von B-moll — — — — — — — nach



G-moll — — nach C-dur

eine gewisse Unruhe, absichtlich erschwertes Notenlesen wie im 2ten Theile des Adagio, wo sich der Componist in Doppelkreuzen ergeht (ein erfahrener Clavierlehrer meinte: „Diese 5 Takte sind den Dilettanten nicht einzubläuen"), u. s. w. — Ref. hat sich recht aufrichtig über dies frische Werk gefreut und gratulirt dem Verfasser zu dieser Erstgeburt. Möge er unsere Erwartungen nicht täuschen! — Weniger frisch und anziehend ist die

Grande Sonate pour le Piano par *A. H. Sponholtz*. Op. 20. Preis 1 Thaler. Hamburg, bei Schuberth u. Comp.

Jedoch zeugt auch dieser Componist von einem achtbaren Talente. Der erste Satz hat Ref. nicht befriedigt; so wirksam das Thema ist, so ermattet doch der Componist schon beim 16ten Takte, wo jedenfalls ein bedeutsameres Forte eintreten sollte; auch vermisst man die Cantilene ungern. Dagegen ist das kurze Adagio sehr schön und innig gefühlt. Von dem Scherzo Presto erwartet man seiner Anlage nach allerdings mehr; es bleibt aber im Ganzen etwas skizzenhaft. Auch das Finale in seiner raschen hüpfenden Bewegung befriedigt weniger. Vom Maggiore an begegnen wir vielem Gewöhnlichen und Bekannten.

Lieder von Wilhelm Speier. *)

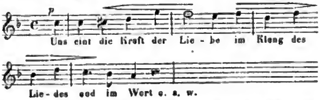
Die vierte Stimme. Ballade von *J. N. Vogl*, für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Zur Einleitung (ad libitum): Die vier Stimmen, Gedicht von *H. Weismann*, Soloquartett für 4 Männerstimmen. Op. 63. Mainz, Antwerpen und Brüssel bei B. Schott's Söhnen. Preis 54 Kr.

Dieses Gedicht gab dem fruchtbaren Componisten wieder einen dankbaren Stoff für sein Erfindungstalent. Von vier durch den Zauber des Gesanges sympathetisch verbundenen Freunden ward einer ihrem Bunde entrissen, und leider der Primo uomo, ihr Tenor, was uns in Mitte dieses lyrischen Gedichts ausgesprochen nur etwas ironisch klingen will. Dadurch musste das Quartett der Gesanges-Brüder natürlich seine beste Stütze verlieren. Doch, als nach gemildertem Schmerze die drei übrig gebliebenen dennoch wieder sangen, singen mussten — horch! da ertönte des Freundes Geisterstimme, die 4te — dazwischen, in gewohnter Weise. Das ist die Fabel, wozu nun H. Weismann ein paar Einleitungsstrophen „die vier Stimmen" gedichtet hat, worin die vier Freunde in der That ein Soloquartett vortragen, welches die Kraft der Liebe im Klange des Liedes und ihren seeligen Akkord auch nach dem Tode besingt. Speier übergibt in diesem Andante, F dur, dem Quartett-Gesang eine ange-

*) Obgleich die folgenden Compositionen nicht Speiers letzte sind, so heben wir sie doch deshalb besonders hervor, weil dieselben unseres Wissens bis jetzt noch nicht so kritisch gewürdigt worden sind, als sie es verdienen.

Digitized by Google

nehme lyrische Blüte; wir zählen es zu dem Besten dieser Gattung. Die Hauptmelodie



ist edel, und kleine Declamations-Vernachlässigungen abgerechnet, die sich grösstentheils aber in allen polyphonen Gängen des mehrstimmigen Gesanges (besonders wenn der Dichter in seinen Couplets ungleich scandirt) finden, ist das Ganze von einem überaus milden Guss, und endet nach einer schönen Steigerung in ein gleichsam zum Echo verhallendes Pianissimo.

Die unmittelbar darauf folgende Ballade in derselben Tonart erzählt die oben erwähnte Fabel, welche durchcomponirt, sangreich und folglich dankbar für jeden Tenoristen ist. Das Sinnreiche der Auffassung ist hier, dass die folgende Pointe des Quartetts

sich auch in der Ballade, gleichsam als Geisterstimme, als historische Reminiscenz wiederholt, und zwar zuerst auf den Worten: „Sie sangen schon seit Jahren, erfasst von innerm Drang“; — darauf, als der Dichter von der vierten Stimme spricht, die sich in ihr Trio mischt; und am Schlusse wieder auf den Worten: „Was recht zusammengeklungen, das klingt für immer fort“. Wir glauben, Speier habe mit dieser Doppelcomposition einen guten Wurf gethan, wenn sie auch nicht für das grosse Publikum berechnet ist.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Leipzig. Am 7. April gab der Pianist Herr *Joseph Schad* eine Soirée musicale im unteren Saale der Buchhändlerbörse, worin er lauter eigene Compositionen zu Gehör brachte.

Die Erwartung war durch allerlei Mittel als auf etwas Ausserordentliches gespannt worden, weshalb man es der Kritik nicht verargen konnte, wenn sie ihre höchsten und strengsten Forderungen mitbrachte. Diesen konnte Herr *Schad* weder in Spiel noch Composition genug thun. Er besitzt zwar grosse Fertigkeit, aber die ist man nun bereits so gewohnt geworden, dass sie ohne Verbindung mit dem tiefsten Gefühlsausdrucke gar nicht mehr wirken kann.

Fräulein *Scholl*, eine junge Sängerin, Mezzo-Sopran, sang in jeder Abtheilung ein Lied mit Clavierbegleitung. Sie zeigte Gefühl und richtige Auffassung; nur die Stimme legte der vollen Wirkung Hindernisse entgegen. Sie klang in den höheren Tönen etwas schneidend und gezwungen, wenigstens in dem kleinen Raum. Auf der Bühne fällt das wahrscheinlich weniger auf, und mag Fräul. *Scholl* dort namentlich für heroische Partieen eine brauchbare Acquisition abgeben.

Einer zweiten Soirée, welche Herr *Schad* in Verbindung mit dem Baritonisten Herrn *Herger* aus Amsterdam gab, waren wir beizuwohnen verhindert. —

Einen bedeutenderen Erfolg errang sich Hr. *Carl Schuberth*, Solovioloncellist des Kaisers von Russland, in einem Concert, welches er am 18. April Vormittags im Saale des Gewandhauses veranstaltet hatte. Ueber sein ausgezeichnetes Spiel ist in den Berichten über die Gewandhausconcerte in diesen Blättern schon anerkennend gesprochen worden, nur mussten dort seine vorgeführten Compositionen als dem Virtuosen nicht besonders günstig bezeichnet werden. In der heutigen Morgenunterhaltung, blos mit Quartett- und Pianofortebegleitung, gab er verschiedene neue, meist kleinere Compositionen von sich, Fantasie über italienische Lieder, Franz Schubert's Ave maria für Violoncell mit Clavierbegleitung, Adagio und Mazurka, welche uns alle weit mehr ansprachen. Namentlich ist die Mazurka ein pikant-reizendes originelles Stück. Zum Beschluss trug er Bernh. Romberg's Fantasie über schwedische Lieder vor, mit all' dem Humor, welchen jener bisher noch unübertroffene Virtuose und glücklichste Componist für sein Instrument in seine Composition und sein Spiel zu legen wusste. Sollten wir eine tadelnde Bemerkung machen, so wäre es die, dass Herr *Schuberth* im Feuer kräftiger Passagen und Accentuation die letzteren zuweilen ein wenig zu scharf herausstreicht, wodurch sie etwas Schrillendes erhalten. Es kostet ihm nur den Willen, so vermeidet er diese kleinen Härten, und damit das Einzige in seinen Leistungen, was das feinere Ohr allenfalls wegzuwünschen hätte. Fräulein *Schwarzbach* sang zwei Lieder mit schönem, gefühlvollem Vortrag, und mit Herrn *Behr* ein Duett von Donizetti, worin Beide excellirten. Miss *Flinn* zeigte bedeutende Fertigkeit in einer Fantasie von Thalberg.

Zigeuner über Zigeuner! In Valenciennes wurde eine neue Oper: „La Gitana“, in zwei Aufzügen, gegeben, Musik von *Henri Lutz*, Musikdirector des 59. französischen Linienregiments. Sie gefiel.

Marie Sulzer, Tochter des Oberkantors der israelitischen Gemeinde Prof. Sulzer zu Wien, ist auf der Mailänder Scala in Bona's Oper „Don Carlos“ zum ersten Male aufgetreten und hat Furore gemacht.

Dem Vertrage zwischen Preussen und England über internationalen Schutz des Verlagsrechtes (auch der Musikalien) ist nunmehr auch Braunschweig beigetreten. (S. diese Blätter, 1846, S. 669; 1847, S. 204.)

Hamburg. Das Stadttheater, welches wegen der beabsichtigten und ausgeführten Restauration länger als drei Wochen geschlossen gewesen, wurde am 22. April mit einem Prologe von Dr. *Prutz*, *Weber's* Jubelouverture und der Darstellung von Goethe's Egmont wieder eröffnet. Am 23. hat Mozart's Don Juan den Reigen der Opernvorstellungen begonnen. — Ausser der brillanten, und was Malerei anlangt, von Gropius aus Berlin vollführten Decorirung des Zuschauerraumes sind von wesentlichen Veränderungen und Verbesserungen namentlich die Erweiterung der Logenräume, die Verwandlung des mittleren Theiles der drei Ränge in eben so viele Balkons mit Sperrsitzen, die Erhöhung des Parterre und die Einrichtung von Noththüren für Parterre und Bühne bemerkenswerth.

Neu engagirte Mitglieder für die Oper sind: die Damen *Michalesi*, *Victor*, *Weixelbaum* (Coloratursängerin), und *Rummel*; Tenor: die Herren *Knoop*, *Kren*, *Formes* und *Ditt*, Letzterer als erster Heldentenor (kann jedoch erst zum Herbst hier eintreffen); Bariton: die Herren *Beck*, *Clement*, *Erdenson* und *Schott*; Bass: Herr *Dalle-Aste*; Zweiter Kapellmeister: Herr *Schindelmeisser*; Concertmeister: Herr *Leithner*; Opernregisseur: Herr *J. Scheffer*.

Als Gäste sind für den Sommer zu erwarten: Demois. *Zerr* und der Tenorist Herr *Erl*, vom kaiserlichen Hofoperntheater zu Wien.

Von Opernnovitäten steht die Vorführung folgender zunächst in Aussicht: Guttenberg von *Füchs*, Dom Sebastian von *Donizetti*, der Waffenschmied von Worms, von *Lortzing*.

Die Besetzung von Mozart's Don Juan, der, wie bereits erwähnt, am 23. zur Aufführung gekommen, war folgende: Donna Anna: Mad. *Fehringer*; Donna Elvira: Dem. *Michalesi*; Zerline: Dem. *Jacques*; Don Juan: Herr *Clement*; Don Octavio: Herr *Knoop*; Comthur: Herr *Schott*; Leporello: Herr *Bost*; Masetto: Herr *Kren*. —

Digitized by Google

Die am 10. März d. J. zu Wien verstorbene Sängerin *Marianna Sessi* wurde geboren zu Rom im Jahre 1770, erhielt die erste musikalische Bildung von ihrem Vater, dem sie 1792 nach Deutschland folgte; er siedelte sich in Wien an. Hier wurde die junge Sängerin 1793 bei der italienischen Oper angestellt, verheirathete sich zwei Jahre darauf mit einem reichen Kaufmann Baron von *Natorp*, und kehrte 1804 nach Italien zurück, wo sie an verschiedenen Theatern, namentlich mehrere Jahre lang am San Carlo zu Neapel, reiche Lorbeeren erntete. Sie begab sich alsdann nach London, und von hier aus ging eigentlich erst ihr grosser Ruf, der sie zu einer der ersten Sängerinnen Italiens erhob. 1816 kam sie wieder nach Deutschland, gastirte namentlich längere Zeit in Dresden, Berlin, Hamburg, durchreiste sodann Dänemark, Schweden und Russland, und kehrte 1835 nach Deutschland zurück, wo sie der Bühne völlig entsagte. In Berlin wurde sie als Gesanglehrerin an der königl. Theaterschule angestellt, gab jedoch diese Stellung bald wieder auf und beschäftigte sich mit Privatunterricht. 1837 sang sie zum letzten Male öffentlich in Pergolese's Stabat mater, worin sie ihre Schülerin *Emma Freyse* (die sich nach ihr *Freyse-Sessi* genannt hat) zum ersten Male vorführte. Im Jahre 1845 zog sie sich nach dem Tode ihres Gatten nach Wien zu ihrer dort verheiratheten Schwester *Anna Marie Sessi*, verehelichten *Neumann*, zurück. (Letztere ist dieselbe Sängerin, welche eine Zeit lang in Leipzig angestellt war.) — Eine dritte Schwester, *Imperatrice Sessi*, ebenfalls Sängerin, war in ihrem 28. Lebensjahre zu Florenz gestorben.

Berlioz hat in Petersburg vor dem russischen Hofe in einem Concerte den ersten Theil seines „Faust", die Ouverture zum römischen Carneval, den Trauermarsch und den Traum der Königin „Mab" (aus Romeo und Julie) aufgeführt. Die Aufnahme soll „enthusiastisch" gewesen sein. — Auch die Ex-Primadonna der Pariser grossen Oper, Madame *Stoltz* begiebt sich nach Petersburg, wohin sie auf einige Zeit engagirt ist. —

Herr *Douay* in Paris führte in einem Concerte zwei grosse Compositionen von sich auf: Jeanne (nämlich d'Arc), „musikalische Trilogie für grosses Orchester, mit Chören und einer Solostimme", und „die königliche Jagd, Legende aus dem Walde von Fontainebleau in zwei Theilen, für Orchester, Chöre und Solostimme". Die Solostimme ist ein Gespenst, das im Walde von Fontainebleau dem König Heinrich IV. die That Ravaillac's verkündet. Die „Jeanne" wird ein morceau curieux genannt; die „Jagd" ist nichts als eine lange Fanfare mit unmöglichen Hornpassagen etc.

Am 20. März wurde in Kopenhagen eine neue Oper: „Das Diamantkreuz", in drei Aufzügen, Buch von *Thomas Overscou*, Musik von *Siegfried Saloman*, mit vielem Beifall aufgeführt.

Der Tenorist *Robert Kraus* ist in Berlin am Hofoperntheater mit 4000 Thaler jährlichen Gehaltes angestellt worden. Diese Bühne besitzt nun drei Tenore: *Kraus, Mantius, Pfister*.

Die jüngst in verschiedenen Städten Italien's mit so glänzendem Erfolg aufgetretene Sängerin *Katharina Evers* gastirt jetzt in Berlin und erntet auch da vielen Beifall.

In Rom singt jetzt eine deutsche Primadonna, *Emilie Dielitz* aus Berlin. Bereits hat sie in anderen Städten Italiens, namentlich auch in Sardinien, sich einen Namen erworben.

Zwei neue Wunderkinder auf einmal sind in Stade aufgetaucht; sie heissen *Brassin*. Der eine, *Louis*, ist neun Jahr, der andere, sein Bruder *Leopold*, fünf Jahre alt. Ihr Instrument ist das Pianoforte.

In dem Aufsatze: „Ueber Klangerzeugung etc." (Nr. 13 und 14 d. Bl.) sind folgende Druckfehler zu verbessern:

Seite 211, Zeile 25: statt Restes lies *Stosses*.
ebendas. Z. 30: statt des Schwingungsknotens lies der Schwingungsknoten.
S. 225, Z. 8 v. u. st. Pfeifenvirtuosen lies *Pfeif*virtuosen.
S. 226, Z. 13 st. erhaltenden lies *an*haltenden.
ebendas. Z. 1 v. o. statt $\overline{C}$ lies $\overline{e}$.
S. 227, Z. 1 v. u. statt Hornisten lies *Harmonisten*.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

In meinem Verlage erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Ch. Voss, Morceau de Concert. Choeur de l'Opéra: „Les Diamans de la Couronne" — de D. F. E. Auber transcrit et varié pour Piano. Op. 80.
— — Wiederhall. — 2. Nocturne pour Piano. Op. 81.
— — La Sentimentale. — Cantilène pour Piano. Op. 83.

Leipzig, am 20. April 1847.

C. F. Peters, Bureau de Musique.

Von dem berühmten Pianovirtuosen und hochgeschätzten Componisten **Carl Mayer** sind bei uns folgende neue Werke erschienen:

Second Air italien, op. 84. $\frac{2}{3}$ Thlr.
Capriccio en Forme de Valse, op. 85. $\frac{1}{2}$ Thlr.
Deuxième Capriccio en Forme d'Etude, op. 86. $\frac{2}{3}$ Thlr.
Gr. Fant. s. des Thèmes de la Muette de Portici, op. 88. $1\frac{1}{3}$ Thlr.
Concerto Symphonique, op. 89. mit Orchester $7\frac{1}{2}$ Thlr., für Piano allein 2 Thlr.

Das sehr ähnliche Portrait des Meisters, trefflich lithogr. in Folio, auf chines. Papier 1 Thlr., auf weissem Papier $\frac{1}{2}$ Thlr.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Bolero
sur l'Opéra
Ne touchez pas à la reine
de X. Boisselot,
composé
par
François Hünten.
Op. 150.

Leipzig, im April 1847.

Breitkopf & Härtel.

Hierzu eine Extra-Beilage: Ostermess-Bericht 1847 von **A. Diabelli & Comp.** in Wien.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

Ostermesse-Bericht 1847

von

A. Diabelli & Comp.,

Kunst- und Musikalienhändler in Wien, Graben № 1133.

Unsere neuesten Verlagswerke, so wie unsern übrigen reichhaltigen Musikalien-Verlag liefert Herr Friedr. Kistner in Leipzig an alle unsere Geschäftsfreunde in Deutschland und den benachbarten Ländern aus.

Die Preise sind in *Conventions-Münze*, der Gulden zu 3 Stück Zwanziger.

Für das Pianoforte allein.

	fl.	kr.
Balfe, M. W., Ouverture zur Oper: Die Belagerung von Rochelle . . .	1	—
Beethoven, L. v., Ouverture zur Tragödie: Coriolan. Im brillanten Style gesetzt von C. Czerny	—	45
Benda, A., La piété. Etude in As, Op. 1	—	30
Chotek, Fr. X., Rondinetto über beliebte Motive aus der Oper: Vielka, von G. Meyerbeer. Op. 81.	—	30
Czerny, C., Les fleurs des Ornemens du Pianiste. 50 Etudes brillans et progressive. (Verzierungsblumen auf dem Piano in 50 fortschreitenden Studien) 767. Werk complet, gebunden . . .	4	30

Inhalt:

Erstes Heft. 1. Einfache kurze Vorschläge. 2. Gebundene Vorschläge, Pralltriller und Mordente. 3. Einfache Pralltriller. 4. Pralltriller mit Doppelnoten. 5. Kurze einfache Mordente. 6. Doppel-Mordente. 7. Gebundene Ketten-Mordente in Sprüngen. 8. Dreifache Mordente. 9. Kettentriller. 10. Gebundene Mordente mit ruhiger Hand.

Zweites Heft. 11. Leichte Doppel-Vorschläge. 12. Doppelmordente mit Sprüngen. 13. Gebundene Mordente und längere Verzierungen. 14. Doppelschläge mit Wechselfingern. 15. Gebundene Triller in der linken Hand. 16. Schnelle Pralltriller zwischen gleichen gebundenen Noten. 17. Pralltriller in der Mittelstimme und mit Doppelnoten. 18. Kettentriller in der linken Hand. 19. Pralltriller mit leichtgehaltener Hand. 20. Accord-Verzierungen.

Drittes Heft. 21. Gebundene dreifache Mordenten. 22. Schnelle Mordente mit leichtester Zartheit. 23. Schnelle Vorschläge mit gebundenem und zugleich kurzem Vortrage. 24 Hüpfende Vorschläge für den fünften Finger. 25. Pralltriller und Mordente bei bestimmt einzutheilender Melodie. 26. Sehr schnelle Terzen-Mordente. 27. Uebung kurzer Kettentriller. 28. Pralltriller in Doppelnoten. 29. Delicate Doppelvorschläge und Mordente. 30. Mordente in beiden Händen und in verschiedenen Stimmen.

Viertes Heft. 31. Elegante Verzierungen. 32. Leichte Pralltriller zwischen Spannungen. 33. Mordente in allen Stimmen des vierstimmigen Satzes. 34. Längere Verzierungen in beiden Händen mit zartester Geläufigkeit. 35. Gebundene Pralltriller bei ganz gleichem Vortrage der grossen Noten. 36. Laufende Verzierungen. 37. Dreifache Mordente in verschiedenen Stimmen. 38. Kurze kräftige Triller in beiden Händen. 39. Doppelpralltriller in beiden Händen. 40. Doppelmordente in Terzen.

Fünftes Heft. 41. Vorschläge bei Doppelterzen. 42. Triller und Mordente bei gehaltenen Doppelnoten. 43. Octaven-Verzierungen. 44. Triller-Uebung bei gehaltenen Doppelstimmen. 45. Die kürzesten Mordente. 46. Kurze Vorschläge in der linken Hand. 47. Vorschläge mit ausgedehnten Fingern. 48. Doppeltril-

Digitized by Google

fl. kr.

ler. 49. Schnelle Doppelvorschläge. 50. Dreifache Mordente für beide Hände.

—— Souvenir théatral, Op. 247. (Fortsetzung.)

Cah. 88. Fantaisie 1ière sur des motifs fav. de l'Opéra: Vielka, de G. Meyerbeer . 1 30

Cah. 89. Fantaisie 2ème sur detto detto . 1 30

Cah. 90. Fantaisie 3ème sur detto detto . 1 30

(Wird fortgesetzt.)

—— Bijoux théatral, Op. 397. (Fortsetzung.)

Cah. 22. Introd., Var. und Rondo über Motive aus der Oper: die Zigeunerin, von Balfe . . . . 1 —

(Wird fortgesetzt.)

Diabelli, A., Euterpe für Piano allein. (Fortsetzung.)

№ 469. Esmeralda. Ballet von Pugni. 1. Potpourri . . . . — 45

- 470. detto detto 2. Potpourri . . — 45

- 471. J Lombardi. Oper von G. Verdi. 1. Potpourri 1 15

- 472. detto detto 2. Potpourri . . 1 —

- 473. detto detto 3. Potpourri . . 1 15

- 474. Der schwarze Domino. Oper von Auber. 1. Potpourri . . . 1 —

- 475. detto detto 2. Potpourri . . 1 —

- 476. Die Zigeuner. Oper von Balfe. 1. Potpourri . . . . 1 —

- 477. detto detto 2. Potpourri . . 1 15

- 478. detto detto 3. Potpourri . . 1 —

- 479. Die Musketiere der Königin. Oper von Halevy. 1. Potpourri . . . . 1 —

- 480. detto detto 2. Potpourri . . 1 —

- 481. detto detto 3. Potpourri . . 1 —

- 482. Die Belagerung von Rochelle. Oper von Balfe. 1. Potpourri 1 15

- 483. detto detto 2. Potpourri . . 1 —

- 484. detto detto 3. Potpourri . . 1 —

- 485. Guttenberg. Oper von F. C. Füchs. 1. Potpourri . . . . 1 —

- 486. detto detto 2. Potpourri . . 1 —

- 487. detto detto 3. Potpourri . . 1 —

- 488. detto detto 4. Potpourri . . 1 —

(Wird fortgesetzt.)

—— Potpourris aus den neuesten und beliebtesten Opern. (complet gebunden) Fortsetzung.

Heft 53. Esmeralda. Ballet von Pugni, in 2 Potpourris 1 20

fl. kr.

Heft 54. J Lombardi. Oper von Verdi, in 3 Potpourris 3 15

- 55. Der schwarze Domino. Oper von Auber, in 2 Potpourris . . . 2 —

- 56. Die Zigeunerin. Oper von Balfe, in 3 Potpourris . . . . . . 3 —

- 57. Die Musketiere der Königin. Oper von Halevy, in 3 Potpourris . 2 45

- 58. Die Belagerung von Rochelle. Oper von Balfe, in 3 Potpourris 3 —

- 59. Guttenberg. Oper von F.C.Füchs, in 4 Potpourris 3 30

(Werden fortgesetzt.)

—— Kleinigkeiten. Auswahl beliebter Melodien für Piano mit Berücksichtigung kleiner Hände. (Fortsetzung.)

Heft 53. enthält: Favorit-Melodien aus der Oper: Die Heimkehr des Verbannten, von Otto Nicolai — 30

- 54. enthält: Favorit-Melodien aus der Oper: Der schwarze Domino, von Auber . . . . . — 30

- 55. enthält: Favorit-Melodien aus der Oper: Ernani, von Verdi. Erste Abtheilung . . . . — 30

- 56. enthält: detto detto 2. Abthlg. — 30

- 57. enthält: Favorit-Melodien aus der Oper: J Lombardi, von Verdi. Erste Abtheilung . . . . . — 30

- 58. enthält: detto detto 2. Abthlg. — 30

- 59. enthält: Favorit-Melodien aus der Oper: Die Zigeunerin, von Balfe. Erste Abtheilung . . . — 30

- 60. enthält: detto detto 2. Abthlg. — 30

- 61. enthält: detto detto 3. Abthlg. — 30

- 62. enthält: Favorit-Melodien aus der Oper: Die Musketiere der Königin, von Halevy. 1. Abthlg. — 30

- 63. enthält: detto detto 2. Abthlg. — 30

- 64. enthält: Favorit-Melodien aus der Oper: Die Belagerung von Rochelle, von Balfe. 1. Abthlg. — 30

- 65. enthält: detto detto 2. Abthlg. — 30

- 66. enthält: detto detto 3. Abthlg. — 30

- 67. enthält: Favorit-Melodien aus der Oper: Guttenberg, von F. C. Füchs, 1. Abtheilung . . . . — 30

- 68. enthält: detto detto 2. Abthlg. — 30

- 69. enthält: detto detto 3. Abthlg. — 30

Digitized by Google

fl. kr.

Heft 70. enthält: detto detto 4. Abthlg. — 30

- 71. enthält: Schwedische Volkslieder gesungen von Dlle. Jenny Lind in Wien . . . . — 30

- 72. enthält: Rondino über beliebte Motive aus der Oper: Vielka, von G. Meyerbeer . . . . . . — 30

(Werden fortgesetzt.)

—— Wiener - Lieblingsstücke der neuesten Zeit, für Piano allein, oder zu 4 Händen. (Fortsetzung.)

№ 51. Schwedische Volkslieder, gesungen von Dlle. Jenny Lind in Wien . . . . — 45

- 52. Marsch mit 2 Trios nach Motiven der Oper: Vielka, von G. Meyerbeer . . . . — 45

- 53. Die Sehnsucht, Lied von Fr. Schubert, Op. 39. . . . . . . — 45

(Werden fortgesetzt.)

Füchs, F. C., Ouverture zur Oper: Guttenberg . . . . 1 —

Halm, Ant., 6 Grandes Etudes de concert, Op. 59. (C dur, C moll, Des, Cis moll, D dur, D moll.) 1 30

—— 6 Grandes Etudes melodieuses, Op. 60. (Es dur, Es moll, E dur, E moll, F dur, F moll) 1 30

—— 6 Grandes Etudes pathétiques, Op. 61. (Ges dur, Fis moll, G dur, G moll, As dur, Gis moll) . . . . 2 —

—— 6 Grandes Etudes hèrniques, Op. 62. (A dur, A moll, B dur, B moll, H dur, H moll) . . . . 2 —

Horzalka, J. E., Etuden für geübte Clavierspieler in allen Dur- und Molltonarten, Op. 39. 1. Heft in C dur . . . . . . — 30

—— do do Op. 39. 2. Heft in C moll . — 30

(Werden fortgesetzt.)

—— Fuge in E moll für Piano oder Orgel — 15

Liszt, Fr., Müllerlieder von Fr. Schubert für Piano in leichteren Style übertragen

1. Heft. Das Wandern. Der Müller und der Bach . . . . 1 —

2. Heft. Der Jäger. Die böse Farbe . . 1 —

3. Heft. Wohin! Ungeduld . . . . . 1 —

—— Die Forelle. Lied von Fr. Schubert. Zweite Version . . . . 1 —

fl. kr.

—— Schubert's Märsche für Piano solo übertragen. № 1. (Es moll) 1 15

—— do do № 2. (H moll) 1 45

—— do do № 3. (C dur) 1 45

Nicolai, Otto, 3 Etudes, Op. 40. (As, B, Des) dédiées à Monsieur Fr. Liszt . . 1 15

Reber, H., 6 Pieces Op. 14. № 1. Rondeau. 2. Romance. 3. Pavane. 4. Scherzo. 5. Air. 6. Cantilène 1 30

Sammlung beliebter Märsche. (Fortsetzung.)

№ 65. Marsch nach ungarischen Melodien — 20

- 66. Nabucodonosor-Marsch . . . . . — 20

- 67. Esmeralda-Marsch . . . . . — 15

- 68. Marsch aus Zigeunerin . . . . . — 15

- 69. Marsch aus Musketiere der Königin — 15

- 70. Marsch aus Faust . . . . . — 15

- 71. Lombarden-Marsch . . . . . . — 15

- 72. Marsch aus Belagerung von Rochelle — 15

(Werden fortgesetzt.)

Skiwa, J., Poëme d'amitié. Andante brillant, Op. 17. . . . . 1 —

—— Impression de l'Italie. Impromptu lyrique, Op. 18. . . . . — 45

Waldmüller, Ferd., Fantaisie élégante sur des motifs de l'Opéra: Don Pasquale, de G. Donizetti, Op. 7. . . . . . . 1 —

Wanczura, Jos., Faschingslaunen. Walzer und Polka im leichten Style, mit Berücksichtigung kleiner Hände, Op. 40. — 45

—— Introd., Variationen u. Rondino im leichten Style, über beliebte Motive aus der Oper: Die Belagerung von Rochelle, von Balfe, Op. 41. . . . . . . — 45

Für das Piano auf vier Hände.

Balfe, M. W., Ouverture zur Oper: Die Belagerung von Rochelle 1 45

Chotek, Fr. X., 11. Rondinetto über beliebte Motive aus dem Ballet: Esmeralda, Op. 75. — 45

—— 12. Rondinetto über beliebte Motive aus der Oper: Ernani, Op. 76. . . . . . — 45

—— 13. Rondinetto über beliebte Motive aus der Oper: Die Belagerung von Rochelle, Op. 78. . . . . — 45

Digitized by Google

	fl. kr.
—— 14. Rondinetto über beliebte Motive aus der Oper: Die Musketiere der Königin, Op. 79.	— 45
—— 15. Rondinetto über beliebte Motive aus der Oper: Die Zigeunerin, Op. 80. . .	1 —
—— 16. Rondinetto über beliebte Motive aus der Oper: Vielka, von G. Meyerbeer, Op. 81.	— 45

Czerny, C., Souvenir théatral, Op. 247. (*Fortsetzung.*)

Cah. 88. Fantaisie 1ière sur des motifs fav. de l'opéra: Vielka, d. G. Meyerbeer .	2 —
Cah. 89. Fantaisie 2ème sur detto . . .	2 —
Cah. 90. Fantaisie 3ème sur detto . . .	2 —

(Wird fortgesetzt.)

—— **Le goût moderne**, Op. 398. (Fortsetzung.)

Cah. 22. Introd. und Rondo über Motive aus der Oper: Die Zigeunerin, von Balfe	1 15

(Wird fortgesetzt.)

Schubert, Fr., Fuge in E moll, Op. 152. .	— 30

Für das Piano mit Begleitung.

Dancla, Ch., 2mè Trio pour Piano, Violon et Violoncelle, Op. 37.	3 —

Diabelli, A., Concordance. Periodisches Werk für Piano und Violine concertant. (Fortsetzung.)

Heft 58. Die Heimkehr des Verbannten. Oper von Otto Nicolai. Erstes Potpourri	1 15
- 59. detto detto 2. Potpourri . .	1 15
- 60. detto detto 3. Potpourri . .	1 15
- 61. Schwedische Volkslieder, gesungen von Dlle. Jenny Lind in Wien	— 45
Halm, Ant., Grosse Sonate für Piano und Violoncell (oder Viola), Op. 52.	4 15
—— Grosses Trio concertant für Piano, Violine und Violoncell, Op. 58.	4 30
Schubert, Fr., Nocturne pour le Piano, Violon et Violoncelle, Op. 148.	1 15

Für die Violine.

	fl. kr.
Reiter, Ernst, Premier Quatuor (en mi b moll) pour deux Violons, Alto et Violoncelle, oeuv. 7. (à son altesse Monseigneur le Prince Paul Esterházi) . .	3 —
—— **Deuxième Quatuor** (en mi mineur) pour deux Violons, Alto et Violoncelle, oeuv. 8. (à son altesse Monseigneur le Prince Constantin Czartoryski) . . .	3 —

Für die Flöte.

Diabelli, A., Productionen für die Flöte mit Begleitung des Piano. (*Fortsetzung.*)

Heft 69. Die Heimkehr des Verbannten. Oper von Otto Nicolai. 1. Potpourri	1 15
- 70. detto detto 2. Potpourri . .	1 15
- 71. detto detto 3. Potpourri . .	1 15
- 72. Schwedische Volkslieder, gesungen von Dlle. Jenny Lind in Wien	- 45

Gesangmusik.

a. Originalgesänge.

Bartay, Andr., Sammlung Ungarischer Volkslieder mit Begl. des Piano. 1. Lieferung	— 45
Baumann, Alex., Janko. Lied für eine Singstimme mit Begl. des Piano, 8. Werk .	— 30
—— **Die Flucht.** Romanze für detto mit detto, 9. Werk	— 30
—— **Gebirgs-Blëamln**, 3. Heft. 6 Lieder in österr. Mundart mit Begl. des Piano, 10. Werk	1 —
—— **Der Fischerin Wiegenlied** für 1 oder 2 Singst. mit Begl. des Piano, 11. Werk	— 30
Cavalcabo, Jul. Baroni, Barcarole. (Voghiam! che shuffa il vento) (Frisch auf! Die Winde heulen) Gedicht von C. Foldi. Für eine Singst. mit Piano, Op. 29. .	— 45
Dietrichstein, Graf Moritz v., 2 Trinklieder. Gedichtet vom Freiherrn von Steigentesch. Für eine Singstimme mit Piano	— 30

Digitized by Google

	fl.	kr.
Geiger, Costanza, **Duettino**. (Alle voce di patria) per voce di Tenore e Basso con accomp. di Piano, Op. 6.	—	45
Hauser, M. H., **Mein Herz und Deine Stimme. Ständchen**. 2 Lieder für eine Singst. mit Piano, Op. 1.	—	45
—— **An der Donau. Eine Thräne**. 2 Lieder für eine Singst. mit Piano, Op. 2.	—	30
—— **Klage. Deine blauen Augen**. 2 Lieder für detto, Op. 3.	—	45
—— **Mailied. In der Fremde**. 2 Lieder für detto, op. 4.	—	45
Lind, Jenny, **Tanzlied aus Dalekarlien** für Sopran oder Alt, mit Piano . . .	—	30
—— **Norwegisches Schäferlied** für Sopran oder Alt mit Piano	—	45
Mayr, Fr., **Ungewisses Licht**. Lied für eine Singstimme mit Piano, Op. 1. .	—	30
Mezzani, Anna, Fanciulla ancor pria che d'amore (Noch eh' ich Dein holdes Antlitz sah), Romanza per voce di Soprano con accomp. di Pianoforte	—	30
Müller, Ad., **Hoch d'roben**. Gedicht von C. F. Schmidt. Als Seitenstück des Liedes: Tief d'runten. Für eine Tenor-Stimme mit Begl. des Piano, Op. 61. .	—	45
Proch, H., **Der stille Zecher**, Gedicht von Rupertus. Für eine Singstimme mit Piano, Op. 132.	—	45
—— **Tirolerlied**. Gedicht von Deinhardstein. Für eine Singst. mit Begl. einer Clarinette oder Violine, und des Piano, Op. 133.	—	50
—— Dasselbe für Sopran mit Piano allein .	—	30
—— Dasselbe für Alt mit Piano allein . .	—	30
—— **Das Auge**. Gedicht von Kobell für eine Singst. mit Piano, Op. 134. . .	—	30
—— **Das Schwabenmädle**. Lied in schwäbischer und österreichischer Mundart für **Sopran** mit Piano, Op. 135 .	—	45
—— Dasselbe für **Alt** mit Piano	—	45
—— **Wunsch**. Lied für eine Singst. mit Piano, Op. 136.	—	30
Stollewerk, Nina, **Wunsch. Gruss. Matrosenlied**. 3 Lieder für eine Singst. mit Piano, Op. 6.	—	45

b. Operngesänge.

	fl.	kr.
Bellini, V., **Beatrice di Tenda**. (Das Castell von Ursino) Lyrische Tragödie in 2 Acten. Vollständiger Clavierauszug mit deutschem und italienischem Texte	10	—
NB. Daraus sind alle Gesangstücke einzeln zu haben.		
Füchs, F. C., **Guttenberg**. Romantische Oper in 4 Acten von Prechtler. Vollständiger vom Componisten gefertigter Clavierauszug	12	—
Daraus einzeln:		
No 1. **Indroduction**. (Chor) Wenn uns der Traube Nektar beseelt . . .	—	20
- 2. **Cavatine**. (Tenor) Des Abschieds letzte Grüsse	—	40
- 3. **Duett**. (Sopran und Tenor) Welk sind schon die Rosen	1	—
- 4. **Ensemble**. Es ist zu spät. Der Pfad versperrt	1	—
- 5. 1. **Finale**. Mich verlangts zu rächen meine Schmach	1	—
2. Act.		
- 6. **Orgie**. (Bass mit Chor) Rase, rase, schäum' im Glase	1	—
- 7. **Trinklied**. (Bass) Ja, wer trinket, dem versinket	—	20
- 8. **Scene**. (Bass, Tenor u. Chor) Ich schwur ihm Rache und Verderben	—	40
- 9. **Rec. und Arie**. (Bass) Auf, erwach! du Kraft des Lebens . .	—	40
- 10. **Scene und Arie**. (Sopran) O schweige Sturm im Herzen . . .	—	50
- 11. **Scene**. Hier edler Herr — kommt, folget mir	—	15
- 12. 2. **Finale**. Duett (Sopran u. Tenor) Herr meines Lebens — Du mir nah	1	—
3. Act.		
- 13. **Scene**. Sprich! so gelang es Dir, das fremde Weib	—	30
- 14. **Chor**. Freude kreist mit ihren Schwingen	—	30
- 15. **Chor der Blumenmädchen**. Rose hier, Tulpe dir	—	30
- 16. **Duett** (Sopran u. Tenor) Fliehe, flieh'! Sie brüten Rache	—	30
- 17. 3. **Finale**. Des Festes Glanz, des Festes Sinn	2	20
4. Act.		
- 18. **Preghiera** (Sopran) Herr, zu Dir blick ich empor	—	20

Digitized by Google

fl. kr.

№ 19. Scene und Duett. (Sopran und Bass) Ja, Du zitterst für den Buhlen — 50

- 20. Scene. Entflieht, o Herr, eh's zu spät . . . . — 20

- 21. Kerkerscene. Rec. und Arie (Tenor) Leb' wohl, ich ruf's in Schmerzen . . . . — 45

- 22. Schlusschor. Heil! Heil auf's Neue! . . . . — 30

Philomele,

eine Sammlung der beliebtesten Gesänge mit Begleitung des Pianoforte.

(Fortsetzung.)

№ 471. Proch, H., Rheinsehnsucht. (Mein Herz ist am Rheine) . . — 30

- 472. Dalayrac. Romanze. (Ein Reisender verlor den Weg) aus der Oper: Der Thurm von Gothenburg.) . — 20

- 473. Cimarosa. Terzett für 2 Sopran und Alt: (Le Faccio un inchino) (Ich werf' mich zu Füssen) aus der Oper: Il Matrimonio segreto (Die heimliche Ehe) . . . . 1 —

- 474. —— Arie für Tenor (Pria che spunti in ciel) (Ehe noch der Morgen grauet) aus dett° . . . . — 45

- 475. Haas, C. s' Sträussli. Gedicht von Max Gervais. Gesungen von Dlle. Anna Zerr, k. k. Hofopernsängerin in Wien . . . . — 30

- 476. Schubert, Fr. Trockne Blumen, Gedicht von W. Müller. Für Alt oder Bariton . . . . — 20

- 477. Weigl, Jos. Terzett für Sopran, Tenor u. Bass (Glüh'n im Herzen wilde Schmerzen) aus der Oper: Ostade . . . . — 45

- 478. Schubert, Fr. Nacht u. Träume. Gedicht von Fr. v. Schiller. Für Alt oder Bariton . . . . . — 15

- 479. —— Frühlingsglaube. Gedicht von Uhland. Für Alt oder Bariton . . . . — 20

- 480. —— Fülle der Liebe. Gedicht von Fried. Schlegel. Für Alt oder Bariton . . . . — 30

- 481. —— Sei mir gegrüsst! Gedicht von Rückert. Für Alt oder Bariton . . . . — 30

fl. kr.

№ 482. —— Trost in Thränen. Gedicht von Goethe. Für Alt oder Bariton . . . . — 30

- 483. Proch, H. Romanze: (Du bist mein, Du hast's geschworen) aus der Oper: Ring und Maske. Für Alt oder Bariton . . . . . . — 20

- 484. Albert. Aennchen von Tharau. Nach dem Plattdeutschen des Simon Dach, von J. N. Vogl. Für eine Singstimme (componirt im Jahre 1660) . . . . — 20

- 485. Donizetti, G. Aria Finale (Senti il core) (Alle Leiden fühl' ich entschwinden). Für Mezzo Sopran. Aus der Oper: Linda di Chamounix . — 30

- 486. Zumsteeg. Johanna's Abschied, aus Schillers Jungfrau von Orleans (Lebt wohl ihr Berge) . . . . — 20

- 487. Schubert, Fr. Die Sehnsucht. Gedicht von Fr. v. Schiller. (Für Sopran) Op. 39. . . . . — 40

- 488. —— Der Gondelfahrer. (Es tanzen Mond und Sterne.) Für eine Singstimme, Op. 28. . . . . . . — 30

(Wird fortgesetzt.)

Philomele,

mit Begleitung der Guitarre.

(Fortsetzung.)

№ 361. Schubert, Fr. Trockne Blumen. (Ihr Blümlein alle, die sie mir gab) — 20

- 362. —— Nacht u. Träume. (Heil'ge Nacht, du sinkest nieder) . . . — 15

- 363. —— Trost in Thränen. (Wie kommt's, dass Du so traurig bist) . — 20

- 364. —— Frühlingsglaube. (Die linden Lüfte sind erwacht) . . . . — 20

- 365. Balfe, M. W. Arie: (Auf, ihr Wachen, habet Acht!) aus der Oper: Die vier Haimonskinder . . . . . — 30

- 366. —— Romance: (Von seinem dunklen Wolkensitze) aus dett° . . . — 20

- 367. —— Cavatine: (Mit mildem Wort hat sie's verheissen) aus dett° . . — 15

- 368. —— Cavatine: (Trauernd auf des Vaters Sitze) aus dett° . . . . . — 15

- 369. —— Romance: (Ein Hoffnungs-Schimmer strahlet) aus dett° . . — 20

Digitized by Google

		fl.	kr.
№ 370.	—— **Cavatine aus dem Glockenduett**: (Warum willst Du noch länger säumen) aus detto	—	20
- 371.	—— **Arie**: (Um der Männer Herz zu gewinnen) aus detto	—	30
- 372.	**Donizetti**, G. **Duett**: (Himmlisch lacht mir dein Angesicht) (Ah! bel destin che attendevi) aus der Oper: Linda di Chamounix	—	30
- 373.	—— **Cavatine**: (Ja, Alles will sich vereinen) (Se tanto in ira agli uomini) aus detto	—	20
- 374.	—— **Duett**: (Ach! ihr Rosenlippen) (Ah! dimmi t'amo) aus detto	—	40
- 375.	—— **Wahnsinns-Scene**. (Nein, nimmermehr) (No, non è ver) aus detto	—	30
- 376.	—— **Duett**: (Ja, es schwinden alle Leiden) (Ah! di tue pene) aus detto	—	30
- 377.	—— **Aria Finale**. (Alle Leiden fühl' ich entschwinden) (Senti il core, amato bene) aus detto	—	20

(Wird fortgesetzt.)

Kirchenmusik.

	fl.	kr.
Krenn, Fr. **Graduale**. (Dominus in Sion magnus) für 4 Singst., 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Trompeten, Pauken, Contrabass und Orgel, Op. 15. (in Auflagestimmen)	1	30
Schubert, Fr. **Salve regina**. Quartett für 4 Männerstimmen mit willkührlicher Begleitung der Orgel, Op. 149. (Partitur und Auflagestimmen)	1	15
Seegner, Fr. G. **Messe** in F für Sop., Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Fagott, 2 Hörner oder 2 Posaunen, 2 Trompeten und Pauken, Violoncell, Contrabass und Orgel, Op. 52.	6	—

Portraite.

	fl.	kr.
Hoven, J. Nach der Natur gezeichnet und lithographirt von Eduard Kaiser. Auf Chineser-Papier	1	30
—— Auf weissem franz. Velin-Papier	1	—
Reichard, Alex. Nach der Natur gezeichnet und lithographirt von Eduard Kaiser. Auf Chineser-Papier	1	30
—— Auf weissem franz. Velin-Papier	1	—
Schumann, Robert und **Clara Schumann** geb. **Wieck**. Nach der Natur gezeichnet und lithographirt von Eduard Kaiser. Auf Chineser-Papier	2	—
—— Auf weisem franz. Velin-Papier	1	30

A. Diabelli & Comp.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Mai. **Nr. 18.** 1847.

Inhalt: Tonkünstler-Versammlung. Ueber Operndichtung. — *Nachrichten:* Aus Hamburg. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Tonkünstler-Versammlung.

Der Herr Redacteur der neuen Zeitschr. für Musik mahnt mich bei Uebersendung seines Aufsatzes, Bl. 31, „Tonkünstlerversammlung" überschrieben, brieflich an mein früher gegebenes Versprechen, durch Wort und That einzugreifen mit bei dem in Frage stehenden wichtigen Zwecke. Die mannichfaltigen Arbeiten, welche ausser der Redaktionsführung noch auf mir lasten, haben mich bisher davon abgehalten. Auch jetzt wenige Musse findend, tiefer in die Aufgabe einzugehen, kann ich bei grossem Interesse dafür im Augenblicke nichts thun, als einige Betrachtungen niederschreiben, welche sich mir beim Lesen genannten Aufsatzes gleich aufgedrungen.

Der Herr Redacteur macht Vorschläge zu der Tonkünstlerversammlung. Im Allgemeinen soll Zweck sein: persönliche Annäherung; Privataustausch der Ansichten; durch Bekanntschaft vermittelte Anregung zu grösserer Gemeinschaftlichkeit in vielen musikalischen Bestrebungen; im Besonderen: Wie der Musikunterricht, namentlich auf dem Pianoforte, als dem ausgebreitetsten und darum einflussreichsten Instrumente, zu verbessern. Sektionen könnten gebildet werden, z. B. für Musikdirectoren, wo über Conzertprogramms u. s. w. deliberirt würde; endlich könnten überhaupt Alle, welche an der Tonkunst näheren Antheil nehmen, Componisten sowohl wie Musikfreunde, der Versammlung beiwohnen, da die Gegenstände der Besprechung auf theoretischem und praktischem Gebiet ausserordentlich zahlreich seien, und deutsche Oper und Kirchenmusik z. B. Stoff zu dem lebhaftesten Ideenaustausche bieten würden. Jeder, der etwas in Anregung bringen will, soll es, wenn auch in einem kurzen Vortrage entwickeln.

Das Alles soll in den Versammlungen vorgenommen werden. Was aber in der einzelnen? Steht es Jedem frei, aus dem Gebiete der Musik einen beliebigen Gegenstand zu seinem Vortrage zu wählen?

Bis jetzt sind 30 Anmeldungen eingegangen; zu noch viel zahlreicheren ladet der Herr Redacteur und mit Recht ein. Bleiben wir bei diesen Dreissig stehen, von denen man, eben der baldigen Anmeldung wegen, lebhafteres Interesse für die Versammlung voraussetzen muss, und nehmen wir nur an, dass zwei Drittheile davon reden wollen, so kommen zwanzig Vorträge auf die Tagesordnung, und gewiss irren wir nicht, wenn wir annehmen, dass darunter Entwickelungen vorkommen, die in einem kurzen Vortrage nicht abgemacht werden, oder nicht abgemacht werden können.

Wie viel an Zeit verlangt der Herr Redacteur zu dieser gewiss gering angenommenen Zahl von Vorträgen?

„Zwei Tage möchte wohl die geringste Zeit sein."

In diesen zwei Tagen sollen aber nach Tische noch Spaziergänge gemacht werden zu Privataustausch der Ansichten über das in Vortrag Gekommene; in den späteren Nachmittagsstunden wieder Versammlung und allgemeine Besprechung derselben Gegenstände; die Abende könnten für Musik bestimmt werden; ferner beim Schlusse der Versammlung Abstimmung oder etwas Derartiges über Alles, was verhandelt wurde, so wie auch endlich noch ein gemeinschaftliches, festliches Mittagsmahl.

Die Vorträge sollen ferner rasch auf einander folgen, und debattirt zu dieser Zeit, d. h. am Morgen, nicht werden. Da nun in des Herrn Redacteurs Vorschlage das ganze Gebiet der Musik frei gegeben, so wird natürlich Jeder den ihm zunächst und am Meisten am Herzen liegenden Gegenstand wählen (gar nicht zu gedenken, dass vielleicht Mancher mehrere Vorträge beabsichtigt), und so kann und wird es kommen, dass in den, wenn auch nicht immer rasch aufeinanderfolgenden und nicht immer kurzen Vorträgen, die manichfaltigsten und heterogensten Gegenstände an dem Hörer vorüberziehen, dass er jetzt von Unterricht, dann von Concertprogramms, von Kirchenmusik, von Oper u. s. w. reden hört.

Das Alles sollen Alle fassen, behalten, durchdenken und Nachmittags dann soll eine allgemeine Besprechung darüber Statt finden. Wie Letzteres auch gemeint sein mag, diese Vorschläge sind zu allgemein; wir wissen bis bieher nicht, was auf einer einzelnen Versammlung bestimmt geschehen soll.

Dies hat der Herr Redacteur nun selber gefühlt und kommt auf's Besondere, Nächste:

„Was die erste, für diesen Sommer in Vorschlag gebrachte Versammlung betrifft, so dürfte sie nur als ein Versuch betrachtet werden, und tritt ausdrücklich als ein solcher auf. Nicht allein, dass die Neuheit der Sache nöthigt, erst Erfahrungen zu sammeln, und dass in Folge davon bei aller Sorgfalt manche Versehen gewiss nicht zu umgehen sind, dürfte auch, was die inneren Angelegenheiten betrifft, keineswegs etwas Fertiges, dürften keineswegs schon bestimmte Resultate über die in Anregung gebrachten Gegenstände erwartet werden; im Gegentheil, die Mitwirkung unserer Gäste ist nothwendig,

Digitized by Google

und durch gemeinschaftliche Thätigkeit erst sollen Erfolge hervorgerufen werden".

Für einen solchen Versuch, wo manche Versehen und zuletzt unbestimmte Resultate gleich in Aussicht gestellt werden, möchten Viele die Kosten der Hin- und Herreise, des Aufenthaltes in Leipzig, besonders Entferntere, und Musiker, die in der Regel mit pekuniären Mitteln nicht sehr gesegnet sind, zu bedeutend finden. Da werden Viele erst abwarten wollen, was sich aus dem Chaos entwickeln kann.

„Die Neuheit der Sache nöthigt, erst Erfahrungen zu machen." Aber so weit Erfahrungen schon vorhanden sind, muss man sie benutzen. Dass ohne bestimmten Plan auf ein bestimmtes Resultat mit Sicherheit nicht zu rechnen, weiss Jedermann.

Es entsteht mithin die Frage: Ist ein bestimmterer Plan für die Thätigkeit einer Tonkünstlerversammlung gleich das erste Mal zu fassen nicht möglich?

Ja. Wenn wir den Hauptzweck einer solchen berathenden Versammlung genau in's Auge fassen, der darin besteht, dass eine Menge unterrichteter und verständiger Männer ihr vereintes Denken auf einen Gegenstand richte, um dessen beste Idee zu ergründen, die praktische Ausführbarkeit dieser Idee dann zu prüfen und, wenn einig darüber geworden, zur wirklichen Einführung in's Leben sich auch anheischig zu machen.

Dies kann bei der karg zugemessenen Zeit nur möglich werden durch Beschränkung auf einen Gegenstand oder wenige Gegenstände und Fixirung aller Denkkräfte nur darauf.

Ein solcher höchst wichtiger Gegenstand ist der musikalische Unterricht, und wieder darunter besonders der auf dem Pianoforte, als des weitverbreitetsten und einflussreichsten auf das ganze Musiktreiben, wie der Herr Redacteur das selbst schon bemerkt hat.

Stellen wir daher für die nächste, erste Tonkünstlerversammlung gleich die eine Frage wenigstens ganz bestimmt zum Durchdenken und Durchsprechen für Alle hin, die Beruf und Neigung in sich fühlen:

Wie ist der Unterricht auf dem Pianoforte am Zweckmässigsten einzurichten?

Wahrscheinlich schon diese eine Frage, so wichtig in Bezug auf die grosse Dilettantenwelt und den Einfluss, welchen der Musikunterricht auf den guten oder schlechten Geschmack des Publikums und dadurch auf das Gedeihen oder Verkümmern der Kunst überhaupt ausübt — schon die Erörterung dieser einen Frage wird, fürchte ich, auf einer Versammlung, und dauerte sie auch länger als zwei Tage, eine vollkommen befriedigende Lösung kaum zu erwarten haben. Denn nicht um viel Weniger handelt es sich, als Mittel aufzufinden, welche alle oder doch die meisten Lehrer des Pianofortespiels als durchaus zweckmässig anerkennen, welche alle oder doch die meisten Lehrer auszuüben sich auch anheischig machen, und welchen alle oder doch die meisten Schüler auf dem Pianoforte sich auch unterwerfen wollen. Dann möchten aber ferner doch noch unerlässliche Fragen sein:
1. Wo soll die nächste Versammlung gehalten werden?
2. Welcher Gegenstand, oder welche Gegenstände sollen dabei zum Vortrage und zur Berathung kommen?

Durch letztere Vorbestimmung entstände der Vortheil, dass jeder Einzelne ein ganzes Jahr Zeit zum Nachdenken hätte, und dadurch Gelegenheit gegeben wäre, reife Ideen zu Markte zu bringen. Ueber plötzlich angeregte Gegenstände klar zu sprechen, scharf zu urtheilen, ist nur wenigen Menschen verliehen. Ueber wichtige Fragen der Kunst müssen ja die grössten, geübtesten Denker meist sehr lange nachsinnen, ehe sie, wenn überhaupt, das Rechte finden. Und über wichtige Fragen wollen wir ja eben gemeinsam zu ergründen suchen, was einzelne Denker bis jetzt noch nicht daran zu finden vermochten.

Wie gesagt, schon bei diesen wenigen, dem bestimmten und vereinten Denken aller Theilnehmenden übergebenen Fragen werden die Resultate der ersten Versammlung immer sehr problematisch bleiben. Sie wird uns wahrscheinlich einen neuen Beleg zu der alten Wahrheit geben, dass es viel leichter ist, Ideen aufzustellen, als sie zweckmässig praktisch in's Leben einzuführen.

Was meine eigene Theilnahme an der Versammlung betrifft, so verhindern mich meine mannichfaltigen nächsten Obliegenheiten durchaus, mehr als einen aufmerksamen Zuhörer dabei abzugeben. Doch glaube ich versprechen zu können, später ein Resumé der gehaltenen Vorträge und was etwa an Resultaten dadurch gewonnen, in diesen Blättern mitzutheilen.

Schliesslich will ich nur noch bemerken, dass die Kritik eines Vorschlages leichter zu geben ist, als einen Vorschlag selbst zu ersinnen, dass ich durch meine Bemerkungen das Verdienst des Herrn Redacteurs, welches er sich durch seine uneigennützige Thätigkeit und sein rasches Angreifen der Sache erworben, natürlich nicht schmälern, sondern nur, und auf seinen Antrieb selbst, an Gedanken beisteuern wollte, was ich bei der geringen Musse, welche ich dafür beanspruchen konnte, in Schnelle meinen geringen Einsichten nach aufzufinden vermochte. *J. C. Lobe.*

Ueber Operndichtung.

Von

Panse.

III.*)

Charaktere.

Im Allgemeinen begreift man bekanntlich unter Charakter die Merkmale und Eigenschaften, durch welche eine Erscheinung, sei sie eine Person oder Sache, zu dem wird, was sie ist oder sein soll, oder durch welche sie sich von anderen ihrer Art unterscheidet. In diesem umfassenden Sinne hat das Wort, auf den Menschen bezogen, ziemlich gleiche Bedeutung mit Individuum und umschliesst alle Kennzeichen, durch welche sich sein Wesen offenbart; sie künstlerisch zur Anschauung oder

*) Die ersten Abschnitte dieser Abhandlung findet man in Nr. 50, 1846, und Nr. 1, 1847, dieser Blätter.

Digitized by Google

zur Erkenntniss bringen, heisst individualisiren. Je mehr es dem Dichter oder, in Beziehung auf Musik, dem Componisten gelingt, diese Merkmale zu zeichnen, desto charakteristischer wird sein Werk, wie man zu sagen pflegt, desto merkbarer wird es sich von Erzeugnissen ähnlicher Art unterscheiden und schon darum das Interesse lebhafter anregen. Bei aller Gleichheit der menschlichen Natur sind die Unterschiede zwischen Einzelnem und Einzelnem so sichtbar, so mannigfaltig und im Leben meistens so scharf ausgeprägt, dass es nur einer aufmerksamen Beobachtung bedarf, um sie aufzufinden. Und selbst, wo sie eine Uebereinstimmung zeigen, gleichsam den Guss aus einer und derselben Form, stellen Verhältnisse und Umgebung diese Verschiedenheit wieder her. Es kommt also darauf an, den Menschen — und von dem allein ist begreiflich hier die Rede — nicht blos an sich, sondern auch nach seinen Umständen zu studiren, und, in der dichterischen Production, ihn nicht nach einer allgemeinen Zeichnung, am Wenigsten nur in den Schilderungen Anderer, sondern in der Einwirkung der Verhältnisse, im Konflikt mit ihnen hinzustellen. Für die Oper sind hier die Gränzen allerdings nicht sehr weit, besonders nicht in der ernsten oder sogenannten grossen; aber dispensiren von dieser Forderung lässt sich auch der Dichter solcher dramatischen Werke nicht. Leider glaubt er es aber, und daher sind seine Zeichnungen so verwaschen, so undeutlich, wie der Abdruck einer abgenutzten Holzplatte. Mehr als man denkt, hat dieser Umstand, der auf seine Rechnung kommt, ein sichtbares Uebel auf den Bretern zur Folge.

Denn man wird zugestehen: je allgemeiner, je merkmalärmer, je ungewisser ein Charakter in einem Drama gehalten ist, desto schwerer ist er darzustellen, und die Zeiten scheinen vorüber zu sein, da gute Schauspieler aus schlechten Rollen, nach einem Ausdrucke der Bühne, etwas zu machen wussten, da sie mit unermüdetem Fleisse das Leben studirten und productiv verfuhren, wo der Dichter sie verlassen hatte. In rezitirenden Stücken sind — möcht' ich behaupten — zwei Umstände daran schuld: erstens die bis in das Einzelne gehende Ausführung des Dichters selbst, der sogar in den Bemerkungen jede Bewegung, jede Stimme, überhaupt jede Aeusserung des Charakters vorzeichnet und dem weniger ausgezeichneten Schauspieler fast alles Studium überflüssig zu machen scheint; zweitens die neuerlich immer mehr hervortretende Herrschaft der Conversationsstücke und die äussere Beweglichkeit, in welcher sich weit mehr Veränderung und Mannigfaltigkeit der Begebenheiten, mögen sie noch so geringfügig sein, als Handlung geltend machen, das heisst, als Aeusserungen des Charakters. Solche Spiele stellen eigentlich nicht mehr den Menschen, sondern nur seine Verhältnisse dar. In den meisten heutigen Opern ist der Fall umgekehrt. Die Fabel ist nicht ausgebildet; es begibt, es verändert sich entweder gar nichts oder etwas so Allgemeines und gleichsam in so schleichendem Tempo, dass der Darsteller in Verlegenheit kommt, wie er die Zeit ausfüllen soll. Die meisten füllen sie eben mit nichts aus. Sänger und Sängerinnen müssen als solche eine so schwere und so lange Schule durchmachen, und pflegen ohnehin so geringen Werth auf die dramatische Darstellungskunst zu legen, dass sie diese Seite ihres Berufs, das Spiel, ziemlich vernachlässigen und es, wie der Componist die Dichtung, für Nebensache betrachten. Sie vergessen, worin der Zauber der Schröder-Devrient liegt und welche Erfolge diese Künstlerin selbst bei abnehmenden Stimmmitteln noch zu erringen weiss. Gibt ihnen also der Dichter, oder besser: der Verfasser des Textbuches, nichts, so geben sie ihrerseits auch nichts, und so entsteht jenes Unwesen, nach welchem sie ihre Partie wie Maschinen absingen oder sich wie Telegraphen leblos in der Luft herumbewegen. Wir haben in Weimar eine höchst talentvolle Schauspielerin, Mad. *Stör*, welcher die Rolle der Stummen von Portici in der Oper gleiches Namens zugetheilt ist. Sie begleitet gleichsam jeden Ton so ausdrucksvoll mit Mienen und Gesten, lautlos spricht sie die Sprache der Musik so verständlich, so tief aus dem innersten Geheimnisse der Seele heraus und in so reizenden Bewegungen, dass man zweifeln kann, ob man mehr die hinreissende Gewalt solcher Darstellung oder die Kunst bewundern soll, welche sie entwickelt. Studien dieser Art wären unseren Sängern und Sängerinnen zu empfehlen, um wenigstens einigermaassen zu ersetzen, was den meisten Operndichtungen fehlt.

Soll aber der Charakter, nicht blos die Individualität, auf der Bühne deutlich und scharf aus der Allgemeinheit heraustreten, so kann er es nur durch Handlung, durch Aesserungen seines Willens, und dies wird um so mehr der Fall sein, je mehr Hindernisse sich ihm entgegenstellen. Diese liegen entweder in den Personen, mit denen er es zu thun hat, oder in den Umständen, oder in seinen eigenen Leidenschaften, am Wirksamsten in allen zusammen. Dass man hier Grund und Folge, die Verbindungen der Verhältnisse, den Ursprung und das Ziel der Leidenschaften mit ihrer Stärke klar erkennen müsse, versteht sich so sehr von selbst, dass man nicht begreift, wie Operndichter diese nothwendige Eigenschaft übersehen können. In dieser Hinsicht ist wieder eine der neuesten Opern, Linda von Chamonny, ein höchst mattes Product. Die Fabel (Handlung) ist keine andere, als die eines Singspieles: die neue Fanchon oder Muttersegen. Wenn hier schon die höheren Forderungen der dramatischen Poësie unbefriedigt bleiben, so sind sie es dort noch vielmehr; es ist eine so verpinselte Geschichte, dass man bei der grössten Empfänglichkeit keiner einzigen der auftretenden Personen ein Interesse abgewinnen kann. So sind die Zuschauer verurtheilt, sich drei Stunden lang mit dem Geschicke von Menschen zu beschäftigen, die ihnen vollkommen gleichgiltig sind.

Bei diesen Ansprüchen an Charakterzeichnung kommt jedoch ein Umstand in Betracht, der solche Uebel zum Theil veranlasst. Ihrer Natur nach ist die grosse Oper der antiken Tragödie noch am ähnlichsten, nicht blos in Aeusserlichkeiten, wie dem Chore, sondern auch in ihrer inneren Construction. Wie dem tragischen Dichter Griechenlands schon die äussere Nothwendigkeit gebot, seiner Fabel die höchste Einfachheit zu verleihen und die ganze feierliche Handlung in einen ziemlich engen Rahmen einzufassen, so trifft dieselbe Beschränkung den Verfasser des Textes zu einer grossen Oper;

Digitized by Google

wie dort dem Charakter weder Raum noch Zeit gegeben war, um sich allseitig und aus der Tiefe heraus zu entwickeln, so auch hier; wie dort nur allgemeine Züge hinreichen mussten, so müssen sie es hier ebenfalls. Weit mehr, als im Trauerspiele, ist Alles nur Fresko-Zeichnung, in groben, aus der Ferne erkennbaren Strichen. Aber darauf kommt es eben an. Diese groben Striche müssen, wie in der antiken Tragödie, scharf und bestimmt sich darstellen, das heisst, um das Bild zu verlassen, der Charakter muss in eine grosse Handlung versetzt, das, was er erreichen oder verhindern will, muss von Bedeutung sein, kurz, das Maass der Grösse der Verhältnisse, des Geschicks oder wie man das nennen will, muss das Maass der Grösse des Charakters geben, und die Schärfe seiner Zeichnung bestimmt sich nach dem Grade seiner Anstrengung. Es bedarf dann nur ganz allgemeiner Züge, um ihn deutlich zu erkennen. Und dabei geniesst der Dichter noch den grossen Vortheil, dass die Phantasie der Zuschauer, gerade wie bei einem guten Fresko-Bilde, sich alle Nuancen selber ausmalt und sein Interesse wächst, je mehr er damit selbstthätig beschäftigt ist. Wer ein Kieselsteinchen, das unter seinem Fusse rollt, aus dem Wege schleudert, wird blos darum niemals eine bestimmte Meinung von seiner Kraft und der Bedeutung eines Zweckes erregen, denn eine gleichgiltige Handlung, welche Tausende, vielleicht mit noch geringerer Mühe, verrichten können, verräth keine auszeichnenden Merkmale eines Charakters; wer aber einen mächtigen Steinblock mit der ganzen Stärke seines Leibes von der Stelle wälzt oder zu wälzen trachtet, der erscheint wenigstens nicht in dem gemeinen Maasse der Kraft und nicht mit nichtigem Zwecke. Welcher Spielraum für den Zuschauer bleibt übrig darüber zu denken, was den Mann zu so schwerer Arbeit bewegt, was ihn aufrecht hält unter der Anstrengung, und was mitten in der Gefahr, erdrückt zu werden, seine Seele füllt! Das ist ein grober Strich der Zeichnung, aber er reicht hin, einen Charakter zu erkennen.

Aber es kommt nicht allein darauf an, dass sich ein Charakter auspräge, wenn auch nur grob und einseitig, wie ein Brakteat; es ist auch die Frage, als welcher er sich auspräge. Zwischen den Endpunkten des unbedingt Guten und Bösen liegt die Bewegung des Menschenlebens; an der äussersten Grenze des einen steht Gott, in erhabener Einsamkeit; an der anderen, eben so allein, der ein Princip versinnlichende Satan, ein Wesen der Einbildung, aber eben darum für die Dichtkunst ein Produkt des Daseins. Da nun Helden der Bühne unsere Theilnahme um so mehr an sich ziehen, je näher und stärker die Berührungen ihrer Natur und ihrer Verhältnisse mit den unserigen sind, so werden jene Extreme, schon nach dem Erfahrungssatze des alten Aristoteles, für den dramatischen Dichter wenig brauchbar sein, am Wenigsten für den Operndichter, schon darum, weil ihm die räumliche Entwickelung zu beschränkt ist. Aber auch der Gang auf der Mittelstrasse wird darum allein noch kein Interesse erwecken, wenn er es nicht versteht, in den Leidenschaften und Umständen seinem Helden Gefahren zu bereiten, die ihn von dem sittlich Guten abzuziehen und ihn den Folgen preiszugeben drohen, welche aus Abweichungen entspringen, oder wenn auf der anderen Seite keine Hoffnung gezeigt wird, den bösen Charakter entweder zu einer Aenderung seiner Handlungsweise zu bringen — und dies ist im Drama fast immer das schwächste Mittel, weil es eben Charakterlosigkeit verräth und nach moralisirender Schule schmeckt — oder seine Handlungen unschädlich zu machen — was ein Griff in die sittliche Weltordnung ist und dem moralischen Bedürfnisse der Menschen entspricht — oder ihm selbst Verderben zu bereiten, eine sittliche, nach Umständen auch poetische Gerechtigkeit. Wie der Dichter es nun je nach Absicht und Stoff auch auffassen mag, immer wird er am besten greifen, wenn er einen Charakter nicht gleich vom Anfange an als fertig darstellt; wenn er ihn vielmehr Schritt vor Schritt entwickelt, dadurch Hoffnung und Furcht in der Brust seiner Zuhörer unterhält und gleichsam den letzten Strich, der das Fresko-Bild vollendet, bis zum Hauptschlage aufspart. Es fehlt viel, dass unsere gewöhnlichen Operndichtungen auch nur die bescheidensten Ansprüche dieser Art erfüllten.

Nachrichten.

Hamburg, Märzbericht. Frankreichs berühmtester Tenorist, *Duprez*, Mitglied der Académie royale (welchen Namen bekanntlich die Pariser grosse Oper sich beilegt), hat am 20. März bei uns gastirt, um — total durchzufallen. Wohl nie ist ein Publicum durch einen Sänger ärger dupirt, als das unserige durch diesen Franzosen, und noch immer bleibt es unbegreiflich, woher Letzterer, gelinde ausgedrückt, die Dreistigkeit nehmen konnte, auf fremden Bühnen zu erscheinen. Man hätte an jenem Abende die Gesichter der Zuhörer sehen müssen, als *Edgardo Duprez* (in der Lucia di Lammermoor) sein erstes Solo vortrug! Pompöse Ankündigungen, aufgehobenes Abonnement, erhöhte Preise, alles das hatte die Erwartungen auf's Aeusserste gespannt, und nun dieses durch mehr als zwanzigjährige Abnutzung durch und durch verwitterte Organ! Das anfänglich complete Verdutztsein des Publicums machte sich zuerst Luft durch ein allgemeines Gelächter, dem unmittelbar die üblichen Zeichen des Misfallens folgten. Der Sänger suchte darauf sich wegen Heiserkeit zu entschuldigen, was wenigstens die Rücksicht zu Wege brachte, dass man das Stück zu Ende spielen liess. — Dass übrigens *Duprez* die Kunst des Gesanges als solche, und abgesehen von seiner gänzlichen Stimmlosigkeit, vollkommen inne habe, bewies die Art und Weise der Auffassung und Durchführung seiner Partie, die sich, jenes Mangels ungeachtet, durch tiefgefühlten, gehörig motivirten Vortrag und abgerundetes feines Spiel kund gab. Wie leicht zu erachten, hatte es nach solchem Erfolge, wie der gemeldete, bei der einen Gastrolle des fremden Sängers sein Bewenden, obgleich er eigentlich für deren zwei, eine jede zu 1500 Francs, engagirt war.

Eine ebenfalls nur einzige Gastrolle gab *Tichatscheck* am 14. März. Nachdem er Abends zuvor noch

Digitized by Google

in Berlin als Stradella aufgetreten war, spielte er auf hiesiger Bühne den Masaniello unter stürmischem Beifalle, entschwand aber sofort wieder nach beendigter Darstellung, zu grossem Leide des hiesigen Publicums, welches den Künstler gern wiederholt gehört hätte.

Novitäten anlangend, so ist *Flotow's* romantische Oper: „Der Förster" (nach dem Französischen: l'âme en peine) am 15. März zuerst, aber ohne die geringste Sensation zu erregen, über die Bühne gegangen. Die Wiederholung am 18. d. M. fand sogar vor fast leerem Hause statt. Enthält die Oper allerdings auch einige recht hübsche Melodieen, so gebricht es doch dem Ganzen an allem künstlerischen Zusammenhange, und von eigentlicher Auffassung und musikalischer Durchführung des Sujets ist keine Spur zu entdecken; die Art und Weise der Verknüpfung der einzelnen Momente — wenn überhaupt von einer solchen hier die Rede sein kann — lässt keine andere Bezeichnung zu als die der Trivialität, charakteristische Stellen sind gar nicht vorhanden. Auch laborirt der Text, der übrigens eine an und für sich gar nicht üble Grundidee bearbeitet, an Flauheit, und stellenweise sogar an Abgeschmacktheit. Die Oper dürfte schwerlich wieder auf dem Repertoir erscheinen.

Reprisen anlangend, so erhält sich Nabucodonosore fortwährend. Auch der alte *Wranitzky*'sche Oberon wurde einmal wieder seiner langen Ruhe entrissen und zum Benefiz des Kapellmeisters, Herrn *Krebs*, aufgeführt. Die Darstellung fand Beifall.

Am 28. beschloss die Direction der Herren *Mühling und Cornet* ihre Wirksamkeit mit Vorführung einer Reihe von Schauspiel- und Opernfragmenten, in denen namentlich den gleichfalls von unserer Bühne scheidenden Mitgliedern Gelegenheit gegeben ward, schliesslich noch einmal in einer ihrer vorzuglicheren Rollen aufzutreten und sich vom Publicum zu verabschieden. Die Oper anlangend, so sind es die Herren *Lehr* (Bass), *Brassin* (Bariton) und *Wurda* (Tenor) welche sich mit den neuen, am 1. April eintretenden Directoren, den HH. *Maurice* (zugleich Direktor des hiesigen Thaliatheaters) und *Baison* (dem bekannten Schauspieler) nicht wieder geeinigt haben. Sie empfingen vom Publicum vielfache Beweise der Theilnahme mit auf den Weg. Zum Schlusse der Vorstellung erschien die Direction, beide Directoren hielten Anreden an das Publicum, welches Herrn *Mühling* äusserst wohlwollend entliess. Weniger Gunst wurde Herrn *Cornet* zu Theil, dessen Talent und Geschicklichkeit als Künstler wie als Operndirector zwar Niemand in Abrede zu stellen vermag, der aber durch manche Uebereilung und Verkehrtheit während der Dauer seiner Direction sich sowohl dem Publikum, als dem gesammten Bühnenpersonale entfremdet hatte. Obendrein waren einige unpassende bittere, in seiner Abschiedsrede enthaltene Insinuationen und Vorwürfe eben nicht geeignet, Aeusserungen des Bedauerns bei seinem Abgange zu wecken; Vorwürfe, die Jedem, dem die Verhältnisse und Ursachen des jetzigen Directionswechsels nicht ganz fremd sind — und das gesammte hiesige Publicum kennt diese — um so unbegründeter erscheinen mussten, als die bisherigen Directoren ihre Stellung freiwillig, und offenbar in der Absicht, um bei etwaiger Erneuerung ihres Engagements vortheilhaftere Bedingungen zu erhalten, gekündigt hatten. Eine Speculation, die ihnen misslang.

Grössere Concerte fanden mehrere statt. Die *Schäfer*'sche Liedertafel, in Verbindung mit dem Quartettvereine desselben Dirigenten, gab am 18. März eine sehr stark besuchte Aufführung in der Tonhalle, deren Ertrag den hiesigen Warteschulen zu Gute kam. Beide genannten Vereine sind gut eingeübt, singen mit Lust und Liebe, und sind im Stande, recht Tüchtiges in ihrem Genre zu leisten, was sich denn auch diesmal bewies.

Die Vorträge bestanden grösstentheils aus vierstimmigen Liedern, unter denen ein paar vom Dirigenten componirte recht ansprechende sich befanden.

Das zweite und letzte diesjährige philharmonische Concert wurde am 20. abgehalten, und durch *Mozart's* Cdur- (s. g. Jupiter-) Symphonie eingeleitet, die wackere Ausführung fand, obgleich das Orchester nur schwach besetzt war. Einen interessanten Theil des Concertes bildete das Spiel des St. Petersburger Violoncellisten Herrn *C. Schuberth*, dessen ausdrucksvoller Vortrag, verbunden mit bedeutender technischer Fertigkeit, ihn zu einem der besseren Virtuosen seines Faches qualificirt. Schade nur, dass zuweilen die obendrein ziemlich ostensible Ausübung der letzteren häufig den ersteren stark beeinträchtigt. *Romberg's* Künstlerruhm bleibt daher wohl bis jetzt noch ungeschmälert. Den beiden von Herrn *Schuberth* gespielten Stücken eigener Composition: einem Bmoll-Concert und einer sogenannten Fantasie über holländische Lieder, Souvenirs de la Hollande betitelt, kann man übrigens nur denjenigen Werth zugestehen, der ihnen durch die gute, im Ganzen abgerundete Ausführung zu Theil wurde, sonst aber erhoben sie sich nicht im Geringsten aus der Reihe der gewöhnlichen Virtuosencompositionen. Den zweiten Theil des Concertes bildete *Niels Gade's* Comala, aufgeführt durch die Gesangakademie unter Leitung des Herrn *Grund*. Ist es an und für sich schon ein missliches Ding, Dilettantenproductionen mit Kunstleistungen ex professo in einer und derselben Reihe aufzuführen und so den Zuhörer zu veranlassen und zu berechtigen, einen und denselben Maassstab der Kritik an beide anzulegen, so war die Sache hier um so misslicher, als die Aufführung nicht einmal relativ mässigen Ansprüchen genügen konnte. Unpräcision, Mangel an Ausdruck, ein bloses mechanisches Absingen der geschriebenen Noten machten sich in den Chören vorherrschend geltend, ein Umstand, der die Theilnahmlosigkeit des Publicums beim Vortrage dieser Piecen zur Genüge mit erklärt.

Es ereignete sich bei diesem Concerte der sonderbare Vorfall, dass man einem hiesigen Musiklehrer, Herrn *Marxsen*, der mit einer bezahlten Karte in der Hand erschien, den Eintritt zu verweigern suchte. Dem Vernehmen nach soll eine Art Rache zu Grunde gelegen haben, um diesen Mann, den man in Verdacht hatte, der Urheber gewisser „missliebiger" Kritiken in Betreff hiesiger Musikverhältnisse zu sein, auf eclatante Weise zu prostituiren. Das ebenso rechtswidrige als ungezogene Vorhaben konnte natürlich nicht gelingen, und ist etwa

Digitized by Google

ein Schimpf bei der Sache, so trifft er nur Diejenigen, welche den Vorfall veranlassten. — Einen Beweis eigenthümlichen Schicklichkeitgefühls, welches in den philharmonischen Concerten Platz greifen zu wollen scheint, liefert der Umstand, dass die bei Aufführung der Comala betheiligten Damen veranlasst waren, während des ganzen übrigen Theiles des Concertes auf dem Orchester, — Front gegen das Publicum, — Parade zu sitzen, und sich beliebig belorgnettiren zu lassen.

Ein seltene, ehrenwerthe Ausnahme von dem, was man gewöhnlich unter Dilettantenleistungen versteht, bot das am 27. d. Mts. stattgehabte Concert des hiesigen Cäcilienvereines. Dieser Verein, erst seit wenigen Jahren zusammengetreten, steht unter Leitung des Musiklehrers Herrn *Voigt*, eines tüchtigen gründlich gebildeten Musikers, und widmet sich hauptsächlich der Uebung ernsterer Gesangsvorträge. Bis jetzt, so viel Referenten bekannt, noch nicht öffentlich hervorgetreten, gab er dieses sein erstes Concert zur freudigen Ueberraschung sämmtlicher Zuhörer in so musterhafter Weise, wie es selten vorkommt. Die Präcision der Chöre, die Nuancirung, die Beobachtung des Charakteristischen in jeder einzelnen Stimme liess nichts zu wünschen übrig, und es genügten vorzüglich die Chöre selbst den Anforderungen einer strengen Kritik auf's Vollkommenste. Der Dirigent hatte sein Personal wie an der Schnur, und man konnte ohne grosse Mühe bemerken, wie wacker die Sachen einstudirt waren und mit welcher Lust und Liebe sie vorgetragen wurden. Wären alle Dilettantenvorführungen solcher Art, so stände es besser um den Geschmack in der Musik. Vorgetragen wurden drei Hymnen von *Beethoven* (C dur-Messe, Opus 83), ein Gebet („Verleih' uns Frieden") von *Mendelssohn-Bartholdy*, und der 42ste Psalm von ebendemselben. Auch die Soli, namentlich die Damenpartieen waren in braven Händen, und wenn auch die Stimmen, was Kraft und Ausgibigkeit anlangt, nicht gerade zu den bedeutenderen zählten, so liess der gut geschulte geschmackvolle Vortrag diesen Mangel weniger hervortreten. Das Concert fand zum Besten der Warteschulen Statt, und war ungewöhnlich stark besucht.

Die Stelle des durch die neue Direction des hiesigen Stadttheaters nicht engagirten ersten Violinisten Herrn *Bellin* wird für die Zukunft ein Wiener Geiger, Herr *Leutner* einnehmen.

Der Tenorist *Wurda*, welcher ebenfalls die hiesige Bühne verlassen, ist nach Strelitz gegangen, und Herr *Cornet*, der gewesene Director, soll in Dresden als Regisseur angestellt sein.

Das hiesige Stadttheater bleibt vom 1. April an auf etwa 14 Tage geschlossen, um in der Zwischenzeit nothwendige Verbesserungen und Verschönerungen des Raumes ausführen zu können. Zu letzterem Zweck ist der Maler *Gropius* aus Berlin bereits hier eingetroffen. Sämmtliche zwischen der neuen Direction und dem Personale abgeschlossenen Engagements beginnen am 15. April.

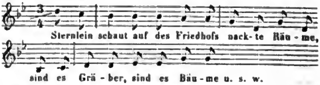
Recensionen.

Lieder von Wilhelm Speier.

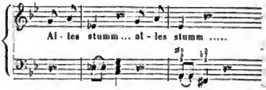
(Beschluss.)

Drei Zigeunerlieder. Gedichte von *J. N. Vogl*. Für eine Singstimme mit Pianoforte- oder Guitarre-Begleitung. (Letztere von *Just*.) Op. 64. Pr. 1 Fl. 30 Kr. Mainz, Antwerpen und Brüssel, bei B. Schott's Söhnen.

„Zigeuner auf dem Friedhof" ist kein Lied der Zigeuner selbst, sondern eine Apostrophe des Dichters an dieselben. Die Kinder der Wüste schlummern auf öden Gräbern, aber — „Schlaft nur! vor den Todten zaget nimmer, denn was Leben hat ist schlimmer, und der Mensch nur hasst allein", sagt der letzte Vers des Gedichts, und damit ist gleichsam dessen moralische Pointe gegeben. Die Composition ist mehr durchcomponirtes Lied wie Ballade. Ich verstehe darunter ein Strophenthema, das nach den wechselnden Empfindungen des Gedichtes sich richtend, rhythmische und harmonische Veränderungen erleidet, hie und da von der Leine abspringt, und eine andere Wendung nimmt. Diese Art ist das beste Juste milieu, um vor der alten Leier des monotonen, uns von den Franzosen zugebrachten Strophenliedes zu bewahren, das uns noch vor 20 Jahren zur Verzweiflung gebracht haben würde, wenn nämlich der Sänger unserer Intelligenz um 4 Lustra vorgegangen wäre. Freilich würde der italienische Sänger in diesem Liede, wie überhaupt in den meisten Liedern *Speier's*, wenig Ausbeute für seine sentimentale Manier finden; desto mehr aber der deutsche declamatorische Sänger, der auch zwischen den Zeilen liest und das Wort in Ehren hält. Ueber dieser lyrisch gehaltenen Scene, G moll, $^3/_4$ und quasi Allegretto, blinkt der Mond, ein geborener Mollton, mit trüber Philosophie, und rechtfertigt so folgendes syllabische Thema:



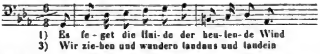
Der Anfang der 2ten Strophe:



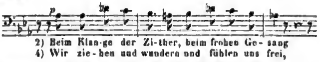
würde einem *Meyerbeer* Ehre gemacht haben; und wahre Beruhigung gewährt der plötzliche Eintritt der dritten Strophe in G dur „Seid getrost". Um dieses Lied am Ende nicht copiren zu müssen, wenden wir uns zu dem zweiten: „Zigeuner auf der Haide", C moll $^6/_8$, Allegro feroce. Dieses Lied trägt schon energischen Charakter, denn die Zigani oder Tschingani schlummern nicht mehr, sondern sie singen: „Wir bieten dem Sturme die kräf-

Digitized by Google

tige Brust“, — oder: „wir mögen nicht fröhnen und buhlen um Geld“; oder singen von Kurzweil der Zither, von Wanderlust und Freiheit. Da das Gedicht mithin zwei Contraste aufstellt, so erlaubt sich der Componist die Licenz, den dritten auf den ersten, und den vierten auf den zweiten Vers folgen zu lassen, um mehr Einheit in diese Contraste zu bringen. Suum cuique. Die beiden herrschenden Themata:



und:



bieten mithin so natürliche als effectvolle Gegensätze, wovon der zweite den Componisten nicht verläugnen kann. Jeder Componist trägt seine Physiognomie, woran er zu erkennen, und wer sie nicht trägt, rühme sich keiner Selbständigkeit. Das Ganze schliesst mit einem melismatischen „Jo ho“! abwechselnder Dur- und Moll-Accorde, und in etwas trüber, vielleicht auch in etwas gesuchter Stimmung. Der dritte dieser Gesänge heisst: „Zigeunermusik“, D dur 2/4. Wer aber hier eine bizarre, originelle Musik mit etwas orientalischen Anklängen sucht — wozu allerdings der Titel manchen Componisten verführt haben dürfte,—der irrt sich, indem *Speier* es absichtlich darauf angelegt zu haben schien, in dem Hauptthema dieses Gesanges einen trivialen österreichischen Springer nachzuahmen, weshalb auch die Tempo-Bezeichnung „Tempo di Hopser“ lautet. Ob es ihm gelang, mag folgende Melodie ausweisen:

und ob diese Auffassung die richtige, wird leicht zu entscheiden sein, wenn man den tobenden, wild ausgelassenen Inhalt des Gedichts erkennt. Das zweite Thema, ein kurzes Tempo di Minuetto A dur: „Nach der Schenke strömt's zu Hauf“, gemüthlich und populär gehalten, steht nun mit dem Trio in geistigem Rapport, da die Singstimme dieselbe Melodie in H moll anstimmt, und zwar auf Worte der Klage und geheimen Schmerzes, während jedoch die Begleitung, worin man Pfeife, Castagnette und Zither zu vernehmen glaubt, stets hastiger fortsprudelt, und gleichsam die Stimme der Wehmuth übertäubt. So wird am Ende diese Steigerung zu einer, uns dünkt etwas zu dramatisch gehaltenen Coda, in welcher sie, ihren Gipfel erreichend, das schmerzliche mit dem lustigen Element vereinigt und so in toller Selbstübertäubung auf den Worten: „und je grösser wird ihr Harm, um so lust'ger macht's der Schwarm, und so wird ein jeder Schall ihres Innern Wiederhall“ endigt.

Diese drei Gesänge — der mittlere für Bariton —, zusammen ein sinnvolles Triolet bildend, sind von nur geringem Umfange, leicht zu singen, aber nicht leicht vorzutragen, wie das der Fall ist bei den meisten Liedern *Speier's*, der aber deshalb auch seine Gedichte wählt. Und wenn er in dieser Wahl glücklich ist, so ist das ein Vorzug, um den ihn manche Componisten ex professo zu beneiden haben dürften.

In so fern sich der Gehalt einer Musik durch das Wort andeuten und empfehlen lässt, glauben wir dem Publikum hierdurch einen Dienst erwiesen zu haben.

Die Zigeunerlieder sind dem Fürsten Constantin zu Hohenzollern, und die vierte Stimme nebst Einleitung Herrn *Weismann*, dem Freunde des Componisten, gewidmet.

Zigeuner-Sonate für das Pianoforte. comp. von Dr. *C. Loewe.* Op. 107. Pr. 1 Thlr. 25 Ngr. Dresden, bei W. Paul.

Diese Sonate (?) besteht aus 5 Sätzen. Im ersten Satze, Allo. vivace, gibt uns der Componist eine „Waldscene“. Den darin vorkommenden Mittelsatz überschreibt er mit den Worten „Sehnsucht nach Indien“. Der Mittelsatz ist schön, wenn auch nicht neu, das Thema, Seite 5, ist pikant und zigeunermässig. Was sich aber der Componist bei der schlecht klingenden Einleitung gedacht haben mag, wissen wir nicht, für uns ist diese Einleitung, die leider später wiederkehrt, unverständlich. Uebrigens finden wir in dem ersten Satze, so Seite 7 und bei deren Wiederkehr, Schulsätze und manche Gewöhnlichkeiten. Der zweite Satz „indisches Mährchen“ ist reizend und geistvoll, klein und nett, wie wir's von *Löwe* gewohnt sind, wenn er nicht zu viel sucht und nicht zu viel hineinmalen will. Der dritte Satz, mit der Ueberschrift „Tanz“, ist eine recht hübsche, ungesuchte Tarantella, die wir im Ganzen nur pikanter wünschten, mit vielen Trio's, die mit erklärenden Anmerkungen versehen sind. So z. B. tritt im 10. Takte das Corps de ballet ein; mit Gis moll beginnt ein Männertanz mit Feuerbränden; beim As dur umtanzen die Frauen den Waldkranz, beim Minore revieren sie, beim B dur tritt ein Eiertanz der Kinder ein etc. Das Ganze ist wirksam, doch die Gedanken sind nicht neu. Der vierte Satz: Abendcultus (mit der Erklärung „sie erwarten den Aufgang des Mondes, den sie als Abglanz des indischen Sonnentempels anbeten“) sagt wenig und das Thema ist bekannt. Der fünfte Satz: „Aufbruch am Morgen“ bringt wieder ein schönes nationales Rondothema; die Mittelgedanken E dur, A dur und C dur haben jedoch wieder viel Gewöhnliches. In diesen kurzen Andeutungen liegt bereits unser schlichtes Urtheil. Andere urtheilen vielleicht anders. Mag sein! Wer Herrn Dr. *Löwe* liebgewonnen hat, und das sind recht Viele, wird sich auch durch unsere wenigen Ausstellungen nicht abhalten lassen, das Werkchen zu studiren und sich an seinen vielen Schönheiten zu ergötzen. Uebrigens kann man ja auch mit Geist, den wir Herrn *Löwe* unbedingt zugestehen, ein wenig danebentappen oder schief gehen.

Digitized by Google

Feuilleton.

In Weimar hat der Violoncellist *Schuberth* aus St. Petersburg ausserordentlich gefallen. Er spielte bereits mehrere Male bei Hofe und im Theater. Wie verlautet, beabsichtigt er auch ein Concert zu mildthätigen Zwecken zu geben. Lange Zeit hat dort kein Künstler solche Sensation erregt als *Schuberth*.

Aus dem Haag. Am 14. April gab der Director der königl. Hofmusik, *H. Verhulst*, unter Mitwirkung des Sangvereins der Gesellschaft: „zur Beförderung der Tonkunst“ und der Orchestermitglieder, im Saale der Diligentia ein grosses Vokal- und Instrumental-Concert. Die Compositionen waren sämmtlich vom Concertgeber; im ersten Theil 1. Messe für Solostimmen und Chor; im zweiten Theil 2. Preis-Symphonie; 3. Concert-Arie für Sopran; 4. der 84ste Psalm für Sopran-Solo und Chor; 5. Hymne für Doppelchor. Die Aufführung war sehr gelungen und die Compositionen erhielten sämmtlich grossen Beifall.

Siebentes Concert des Pariser Conservatoriums. Musik zu den Ruinen von Athen, von *Beethoven*; — Jägerchor aus *Webers* Euryanthe; — Stücke aus *Beethovens* Septett; — dessen C moll-Symphonie.

Zu Lennep wird am 27. Juni das „erste bergische Gesangfest“ gefeiert. Ueber 300 Sänger haben sich bereits dazu gemeldet. Zur Aufführung kommt u. A. *Mendelssohns* „An die Künstler“, Dithyrambe von *Rietz*, zwei Motetten von *Klein* etc.

Konradin Kreutzer's Oper: „Die Hochländerin“ ist unter Leitung des Componisten in Gratz mit vielem Beifall aufgeführt worden. — Auch in Breslau wird sie jetzt in Scene gesetzt.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Notenpapier.

Liniirtes Notenpapier in allen Sorten halten wir vorräthig und verkaufen das Buch mit 10 Ngr., das Ries mit 6 Thlr.

Leipzig, im Mai 1847.

Breitkopf & Härtel.

Neue Musikalien im Verlage von **Friedr. Hofmeister** in Leipzig.

Duvernoy, Op. 166. Deux Fantaisies sur Robert Bruce de Rossini p. Pfte. Nr. 1, Cavatine. Nr. 2, L'Orgie. à 12½ Ngr.

Flügel, Op. 17. Tagfalter (Falter im Sonnenschein. Ergebung. Kampf und Sieg. Erholung) f. Pfte, 22½ Ngr.

Marschner, H., Op. 22 et 23. Douze Impromptus. Morceaux caractéristiques p. Pfte. Neue Ausgabe in einem Bande. 1 Thlr.

Nowakowski, Op. 27. Deuxième grande Valse p. Pfte. 20 Ngr.

Schneider, Fr., Op. 104. Der 23ste Psalm für vier Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 20 Ngr.

Neue Musikalien im Verlage von N. Simrock in Bonn.

Aschenbach, L., Weihnachtschor für Sopr., Alt, Tenor und Bass ohne Begl. 5 Sgr.

— — Weihnachtslied mit Pfte.-Begl. 5 Sgr.

Beethoven, L. v., Ouverture de Corialan en Partition. 1 Thlr. 14 Sgr.

Bochkoltz, A., 2 Lieder, (Mendelssohn gewidmet) Nr. 1. Das stumme Herz, 2. Pilgers Sehnsucht mit Begl. des Pfte. 16 Sgr.

Brunner, C. T., Op. 95. 3 thêmes ital. var. p. Piano. Nr. 1. Il Templario, 2. Lucia di Lammermoor, 3. Sonnambula, à 12 Sgr.

— — Op. 99. Bluettes mus. 6 thèmes fav. d'opéras var. à 4 ms. Nr. 1 und 2 à 12 Sgr.

Cramer, Henri, Op. 56. Les Fleurs de l'Opéra, 3 Divert. s. Beatrice di Tenda, p. Piano Nr. 1, 2 und 3 à 12 Sgr.

— — Op. 57. idem sur les Huguenots p. Piano Nr. 1, 2 u. 3, à 12 Sgr.

Czerny, Ch., Les 3 Soeurs, Rondino à 6 ms., Nr. 7. Marche de Gallenberg. 20 Sgr.

Drouet, L., Les Bijoux p. Flûte seule, Liv. 1. 16 Sgr.

Forde, W., Concert de Famille p. Piano, Flûte et Velle.
Nr. 1. Non più mesta, Cenerentola. 10 Sgr.
„ 2. Rom. et Rond. de Mathilde de Guise. 20 Sgr.
„ 3. Perfida clori. Canon de Cherubini. 12 Sgr.

Hiller, F., Die Lerchen, f. Sopran und Männerquartett, aus Op. 23. Partitur. 8 Sgr.

— — Dasselbe in Stimmen 12 Sgr.

Nüske, J. A., Souvenir de l'Opéra. Airs choisis p. Guitare et Piano, Nr. 11. sur Don Juan. 12 Sgr.

Neukomm, S., Pfingstfeier, Orchesterstimmen, geschr. netto 7 Thlr. 7 Sgr.

Unter der Presse:

Beethoven, L. v., Sinfonia erroica arr. p. 2 Pianos à 8 mains par *Hofmann*. 4 Thlr. 24 Sgr.

In meinem Verlage wird am 15. Mai mit Eigenthumsrecht erscheinen:

J. Rosenhain, 2 Solos pour Piano. Morceaux de Concours.
Op. 39. Nr. 1. Andante et Rondo.
desgl. Nr. 2. Allegro appassionato.

— — Nocturne pour Piano en Ré majeur.

Leipzig, am 26. April 1847.

C. F. Peters, Bureau de Musique.

Von dem berühmten Violoncello-Virtuosen **C. Schuberth** aus St. Petersburg sind neuerdings in unserem Verlage erschienen:

Rondo pastorale pour Violoncelle avec Piano 1 Thlr. (mit Orchester unter der Presse.)

Gr. Quintetto für 2 Violons, Viola et Vcelle., op. 15. 2½ Thlr.

Tarantelle p. Vcelle av. Orch., op. 16. 2½ Thlr. av. Piano 1½ Thlr.

Adagio et Mazurka p. Vcelle, av. Piano, op. 17. ¾ Thlr.

Mystification, Morceau de Salon p. Vcelle et Piano, op. 18. ¾ Thlr.

2me Quintetto. Fantaisie p. 4 Vcelles et Contrebasse, op. 19. 1½ Thlr.

Ave Maria de Fr. Schubert, transcr. p. Vcelle av. Piano. ⅓ Thlr.

Portrait des Virtuosen, trefflich lithographirt, weiss Papier ⅓ Thlr. chines. Papier ½ Thlr.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Mai. **Nr. 19.** 1847.

Inhalt: Gespräche mit Hummel. — *Nachrichten:* Aus Wien. Aus Düsseldorf. Aus Stuttgart. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Gespräche mit Hummel.

I.

„Wenn doch grosse Männer ihre Art zu studiren bekannt machen wollten, eigentlich die Art, wie sie ihre Meisterwerke verfertigt haben“. *Lichtenberg.*

Bei *Hummels* Ankunft in Weimar lag ich als junger Componist in tiefsten Kunstnöthen. Ich hatte nie Unterricht in der Theorie gehabt. Bücher und Musterwerke schleppte ich mir zusammen, die Anleitung zur Praxis fehlte. Darum rannte ich in dickem Nebel, auf ungebahnten Wegen, ängstlich hin und her nach — ich wusste nicht recht welchem Ziele.

Wer je in solch' trostloser Lage gewesen, kann ermessen, mit welcher Gierde ich mich gleich an *Hummel* zu nisten suchte, als er angekommen. Nun hoffte ich in Gesprächen mit ihm herauszulocken, was ich von Kunstgeheimnissen in ihm vermuthen musste.

Leider war er gerade hierin nicht sehr mittheillustig. Er hatte seine Kunst gründlich studirt und durchdacht, fühlte sich aber zum Reden darüber selten aufgelegt. War der Fonds seiner Schaffenskraft für den Tag aufgezehrt, kehrte er heim aus den höheren Regionen so sah man einen gewöhnlichen Erdenbürger, der ausruhen und geniessen wollte.

„Ihr schwatzt halt zu viel über Kunst und thut zu wenig darin“, äusserte er einmal, als ich eine Menge Journalfloskeln vor ihm ausgekramt hatte! „Ihr nutzt eure Kraft in Gesprächen ab, über das, was ihr thun wollt, und kommt mit ausgebrannter Fantasie an die Arbeit“.

Er hatte gut reden — der fertige Meister; er schien vergessen zu haben oder zu wollen, dass er in frühester Jugend zu *Mozart* und *Albrechtsberger* gekommen; dass er mit seinem Vater halb Europa durchreist, später in Wien gelebt, zu einer Zeit, wo fast jeder Tag ein unsterbliches Tonwerk geboren, wo er mit den Schöpfern derselben täglich umgegangen, und die schönsten Aufschlüsse ihm auf allen Wegen und Gängen begegnet waren. Was er da mit seinem kunstgierigen Geiste Anregendes und Befähigendes aufgefangen, eingesogen, würde er, einsiedlerisch abgeschlossen, aus seinem eigenen Geiste so wenig wie aus dem Studium der Meisterwerke blos herausgebrütet haben. Die Kunst ist bereits viel zu hoch gestiegen, als dass der Einzelne ohne Leitung und Hebung Anderer, durch eigene Steigekraft blos, sie erreichen oder ihr nur nahe kommen könnte. Ich liess mich natürlich nicht abschrecken. Ich passte auf, wenn er Stimmung hatte. Auch der schweigsamste Mensch hat Momente, wo die eingefrorene Redelust aufthaut, wenn nur die rechte warme Luft darüber hinweht. Bald hatte ich ihm eine besondere Reizbarkeit gegen die Kritik abgemerkt. Er war ihr abgesagtester Feind, namentlich empfand er eine Art von Wuth gegen Theoretiker und Aesthetiker, die keine Praktiker waren.

„Da schwatzen sie halt“, fuhr er einmal heraus, „von der Kunst, und haben nicht mehr Verstand von dem, worauf es eigentlich ankommt, als mein Schuster, und ein Herz sie zu fühlen gar nicht. Ein Recensent. Schlagt den Hund todt“.

Das war das einzige Citat, was ich je aus seinem Munde vernommen.

Ich glaube überhaupt nicht, dass er in späteren Jahren, ausser dem damaligen weimarischen Wochenblatt, irgend eine Notiz von der deutschen Literatur genommen hat. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, dass er früher keine Lektüre getrieben. Er verstand französisch, englisch, italienisch und etwas Latein, war auch ein ausgezeichneter Rechner, und hatte überhaupt eine gute Erziehung nach den Begriffen der damaligen Zeit genossen.

Also, wie gesagt, ich hatte mir allerlei kleine heuchlerische Kniffe ersonnen — denn alle, auch die besten Menschen heucheln zuweilen gegen einander — um ihn in Harnisch und zum Reden zu bringen, und ich benutzte sie wo und wie ich konnte.

Was ich nun so in mannichfaltigen Gesprächen eine ziemliche Reihe von Jahren bis an seinen Tod von ihm über ihn und andere Meister habe herauslocken können, notirte ich mir immer gleich nachher sorgfältig auf. Davon will ich von Zeit zu Zeit in diesen Blättern mittheilen, was mir der Mittheilung werth scheint. Dass die Gespräche nicht wörtlich treu sind, versteht sich. Die Meinungen des Meisters aber sind es, und die schreibe ich hin, ohne sie nach meinen Ansichten oder Absichten etwa gar zu modeln, auch ohne sie für die rechten immer zu halten.

Eines Morgens kam ich zu *Hummel* in die Familienstube, wo einer seiner Flügel stand und er oft arbei-

tete. Seine Gattin sass mit einer weiblichen Arbeit beschäftigt am Fenster, der jüngere Knabe, jetzt ein ausgezeichneter Maler, in einer Ecke zeichnend, *Hummel* selbst am Flügel, mit Schreiben beschäftigt.

Als ich ihn so arbeitend gewahrte, hätte ich mich eigentlich, aus Furcht ihn zu stören, bescheiden zurückziehen sollen. Aber ich war damals nicht bescheiden. Ich stand in der Blüte der Flegeljahre. Uebrigens wusste ich auch, dass er mein Weggehen nicht verlangte, weil er gar nicht zu stören war. Man erzählt von manchem Componisten, dass er nur bei völliger Isolirung und todtem Schweigen der Welt ringsum habe schaffen können. *Hummels* Fantasieflamme, einmal entzündet, vermochte der rauschende Strom des Lebens und der Unterhaltung in seiner unmittelbaren Nähe nicht auszulöschen. Ja, er nahm wohl sogar Theil daran, und warf während des Niederschreibens seiner inneren Harmonieen hier und da eine Bemerkung ein, die bewies, dass er der Unterhaltung sein Ohr lieh.

Ich setzte mich in eine Ecke und folgte mit gespanntestem Blicke seinen Proceduren.

Er hatte breites Partiturpapier vor sich liegen, beschrieb aber nur eine Zeile, streute, wendete schnell um und fuhr fort auf ähnliche Weise. So schnell streute er, dass die Hälfte des Streusandes auf die Tasten und den Kasten des Flügels fiel. Bogen für Bogen wurde schnell angelegt. Oft blickte er dabei auf ein neben ihm liegendes Notenblättchen, welches mit einzelnen Figuren und Zifferreihen beschrieben war. Zuweilen spielte er einzelne Figuren oder kurze Harmoniefolgen auf dem Flügel viele Male hinter einander mit einer Art hastiger Gier durch, in immer anders versuchten Wendungen, wozu er die Melodie stets dumpf mitbrummte, welches zuweilen, in besonderen Stimmlagen namentlich, wirklich wie das Summen einer Hummel klang. Dazwischen nahm er oft starke Prisen aus einer neben ihm stehenden grossen Schnupftabaksdose. Hatte er das Gewünschte und Gesuchte gefunden, was oft spät erst erfolgte, so ergriff er schnell die Feder und schrieb weiter. Als ich ziemlich lange gesessen, probirte er wieder eine Harmoniefolge auf die angegebene Weise, aber so oft er sie wiederholte und wieder absetzte und immer stärker dazu brummte, was zuletzt in ordentliches Murxen überging, — er schien nicht zu finden was er suchte. Da stand er plötzlich auf und liess ab von der Arbeit.

Ich fürchtete, ihn darüber misslaunig zu finden; meine Sorge wurde aber gleich beseitigt durch seine freundliche Frage: „Was bringen's halt“?

Ich hatte meine erste Vierteljahr-Besoldung, 25 Thlr., erhoben, und wollte mit der Hälfte davon eine grosse Fussreise weit in die Welt hinein, über Dessau bis nach Leipzig, kühn vollbringen.

Als ich meine Bitte um Urlaub vorgebracht, sagte er: „Gehen's mit Gott“.

Hummel war eine der gutmüthigsten Naturen. Wie? ein Geizhalz gutmüthig? fragt vielleicht hier Mancher. —

Er war kein Geizhals. Das Erworbene hielt er allerdings beisammen, liess aber weder sich noch seiner Familie etwas abgehen, führte eine ausgezeichnet gute Tafel, feine Weine, und sah seine Freunde oft und gern bei sich zu Tisch. Hatte er eine Composition fertig, so probirte er sie gewöhnlich erst bei sich im Hause. Da erfolgte allemal eine tüchtige Collation, und ich bin selten von ihm weggegangen, ohne die Welt mehrere Stunden lang nachher in sehr rosigem Lichte erblickt zu haben.

Hummel lud mich ein, mit in seinen Garten zu gehen, der unmittelbar am Hause liegt.

Ich war ziemlich lange mit ihm an den Blumenbeeten hin- und bergewandelt, ohne ihn aus seinen Blumenbetrachtungen heraustreiben zu können. Endlich gelang es mir, in ein Räumchen die Bemerkung einzuschieben, wie ich mich heute recht gewundert, das er eine Stelle nicht habe überwinden können, und aufhören müssen, da ich neulich noch von dem Kritiker X. gelesen, das lange Suchen beim Kunstschaffen bringe nur Gesuchtes.

O ja! fuhr *Hummel* heraus; ich weiss schon, der hat Alles weg. So albern kann nur raisoniren, wer selber nie geschaffen. Die vielen Componisten welche ich persönlich gekannt, keiner darunter, der nicht über die Noth geklagt hätte, zuweilen an Stellen gekommen zu sein, mit denen er oft sehr lange habe kämpfen und ringen, nach denen er sehr lange habe suchen müssen, bis er sie aus ihrem dunklen Verstecke hervorgezogen in reiner Gestalt.

Das Ungesuchte, das gleich sich Darbietende ist, wenn nicht immer, doch zumeist das Gewöhnliche; die Tiefe ist tief; am Rande sieht man nicht, was im dunklen Grunde liegt und lebt. Man muss eben hinuntersteigen, und oft ist es da noch weiter versteckt, in Gestein und Erdmassen. Mit dem ausgegrabenen Edelstein habt ihr den Edelstein noch nicht, erst durch's Schleifen glänzt er hervor.

Ja, ja, ich sage im Gegentheil: das längere Suchen bringt in der Regel das scheinbar Ungesuchte. Es kann sich wohl treffen, dass man die vollkommene Gestalt eines Gedankens, einer der Seelenregung entsprechenden Harmoniefolge, einer der Gefühlswendung analogen Tonwendung auf einmal nicht habhaft werden kann; da hat man nichts zu thun, als abzulassen, die erstarkte Kraft einer späteren Stunde zu erwarten, und von Neuem so lange zu suchen, bis man das vertrackte Ding hat. So haben es *Mozart*, *Beethoven*, *Weigl* etc. gemacht, so mache auch ich es. Wer's anders kann, thue es, mir soll's recht sein. Haben Sie nie gehört, wie *Haydn* oft nach langem Suchen in der Stube herumgegangen und mit gefalteten Händen den lieben Gott gebeten, ihm doch den rechten Gedanken an diese Stelle zu senden? Das ist ihm gar oft begegnet, und hat er gesuchte Gedanken geliefert? Aber euer hochweiser Herr X, ja, der kann seine grossen Gedanken in die Zeitung wohl leicht werfen, hält er doch alle für vortrefflich, wie sie ihm in den Kopf kommen, ohne zu fragen, ob sie auch wahr sind, sein können, ob Geschichte, Beispiel, Natur, Erfahrung ihnen nicht widersprechen. Hol der T.... eure ästhetischen Schwätzer, sie haben schon manches schöne praktische Talent durch ihre idealen Floskeln irre ge-

Digitized by Google

macht, oder ganz in's Elend genialen blauen Dunstes getrieben.

Wie ich heute zu bemerken geglaubt, sprang ich zu einer anderen Frage über — auf strenge Logik kam's hier nicht an, — schreiben Sie bei Ihren Conzerten wohl erst die Pianofortestimme allein durch die ganze Partitur?

Ich trage zuerst die Hauptstimme ein, bemerkte er. Es zieht sich doch in jedem Tonstücke durch alles Gewebe der Stimmen meist nur ein Hauptmelodiefaden hin, der aber der Mannichfaltigkeit wegen natürlich nicht blos einem Instrumente, sondern verschiedenen Instrumenten, hier vielleicht dem Pianoforte, dort der Violine, der Flöte, der Trompete u. s. f. zum Weiterspinnen zugetheilt wird. Diesen Melodieenfaden führe ich erst durch die ganze Partitur.

Haben Sie nicht, wenn Sie in Partitur setzen, schon das ganze Instrumentationsbild fertig im Kopfe? fragte ich, etwas verwundert.

Von einzelnen Gedanken wohl, erwiderte er, vom Ganzen niemals. Zwischen hellen, fertigen Stellen liegen lange Strecken noch im Halb- oder Ganzdunkel verborgen. Die treten erst nach und nach bei vielmaligem Durchdenken lichter hervor. Und zu diesem öfteren Durchdenken zwingt mich eben mit meine Art die Partitur anzulegen.

Welches Instrument diesen oder jenen einzelnen Theil der grossen Melodie übernehmen soll, stellt sich immer zunächst und am Leichtesten vor. Welche Farben aber jeden zu beleben haben, in Hinsicht auf Folge und Contrast, auf Schatten und Licht, so dass zuletzt das Ganze als ein wohlgruppirtes Gemälde erscheine, das kommt nicht immer so leicht gleich mit, das stellt sich erst nach und nach ein. Am Schnellsten bildet sich mir in der Regel das Ganze aus, wenn ich erst den Bass zufüge, dann die übrigen Streichinstrumente, dann die Holzblasinstrumente, und zuletzt das Blech. Doch ändere ich diese Ordnung auch nach Maassgabe besonderer Instrumentationszwecke, welche sich für diese oder jene Periode einfinden. Sollen z. B. die Blechinstrumente besonders hervortreten, so schreibe ich sie zuerst hin; ich habe dann anschaulicher vor mir, was ich von anderen Instrumenten hinzuthun und hinweglassen muss, um die beabsichtigte Wirkung nicht etwa zu dick zu übermalen.

Wer Seite für Seite in der Partitur gleich fertig instrumentirt, hat nicht allein den Nachtheil, das Bild nur einmal zu durchdenken, sondern auch den Blick auf jede einzelne Stelle sehr lange zu fixiren, wodurch er leicht das Verhältniss derselben zu den anderen und zum Ganzen aus dem Auge verliert. Woher bei so vielen Compositionen der Mangel glücklicher, einander unterstützender und hebender, so wie das Dasein harter, eckiger Contraste kommen mag. Kurz, die Gedanken sind zu sehr nur in ihrer Gestalt für sich, und zu wenig im Verhältnisse zur ganzen Folgereihe und dem daraus hervorgehenden Totale instrumentirt.

Aber noch ein weiterer bedeutender Vortheil fliesst aus meiner Methode. Man fühlt beim fortgesetzten Hinschreiben einer Stimme, auch im Accompagnement, ihr melodisches Bedürfniss mehr, die gute Stimmführung kommt leichter. Sehen sie die Mozart'schen Partituren einmal in dieser Hinsicht durch, verfolgen sie die einzelnen Stimmen für sich durch die ganzen Stücke, und sie werden erkennen, wie selbständig, wie fliessend jede für sich hinwandelt.

Auch das ist kein geringer Vortheil, dass man bei dieser Schreibweise die Partitur schnell anwachsen und in sehr kurzer Zeit schon etwas Fertiges vor sich sieht, während man, Seite vor Seite fertig instrumentirend, kaum vom Flecke zu kommen scheint. Es ist dies aber für das Gedeihen der Arbeit wichtiger als man glaubt. Der Geist wird gut gelaunt und verrichtet sein Ausführungswerk leichter und williger. — Und endlich — obgleich das öftere wieder von vorn Anfangen scheinbar mehr Zeit zu erfordern scheint, so wird man in der That doch eher fertig. Mozart hätte nicht so viel schreiben können, ohne diese Methode.

Dass man eher fertig werden kann, mag sein, warf ich hin, aber — sollte denn dieses oder jenes mechanische Verfahren wirklich Einfluss auf das geistige Schaffen haben? Sollte bei dieser Arbeitsmethode ein Werk besser, bei jener schlechter werden können? Noch vor Kurzem las ich: was der Geist unmittelbar offenbare, sei nicht an die Art gebunden, wie man es mechanisch hinzeichne.

Bleibt mir mit euren vertrakten Journalphrasen vom Halse, rief er zornig aus. Was heisst das: unmittelbare Offenbarung? Fliegt uns denn das fertige Kunstwerk völlig her- und zugerichtet in die Fantasie, dass wir es als gute Schreibmaschine nur ab- und nachzukopiren brauchen? Mussten nicht die grössten Künstler lange an ihren Werken suchen und sinnen? fingen sie nicht mit kleinen Gedanken, oft abgeschmackten an? Hatten sich ihre Werke nicht meist aus einem gräulichen Chaos nach und nach erst herausgewickelt? Kamen ihnen nicht unter zehn Gedanken, Zügen u. s. w. neun unbrauchbare, dumme, todte, matte, unreife; mussten sie nicht hinschreiben und ausstreichen, wählen und verwerfen? Wo ist denn da die unmittelbare Offenbarung?

Man fängt an zu komponiren, im Anfange herzlich schlecht. Nach und nach wird's besser, am Ende so gut, als man's überhaupt kann. Was macht diesen Stufengang in's Bessere? Studium, Uebung und — vernünftige Arbeitsmethode. Ob Einer seine ersten Gedanken, wie sie ihm kommen, gleich hinschreibt, oder ob er sie öfter überdenkt, wählt, ummodelt, das bringt bei ganz gleichen Geistern ganz verschiedene Werke an Werth hervor.

Ich will gern glauben, dass Sie Recht haben, wagte ich zu bemerken, für überzeugt kann ich mich nicht erklären. Wie wollten Sie z. B. beweisen, dass Ihre herrlichen, gerundeten Passagen in ihren Concerten, die schönen, pikanten Modulationen, die überraschenden Wendungen darin nicht von ihrem Talente allein, sondern auch von ihrer Arbeitsmethode mit hervorgebracht worden!

Wie? ad oculos will ich's Ihnen beweisen, rief er eifrig, zog mich am Arme nach in seine Stube, an sein Schreibpult, und kramte aus Papieren ein kleines Notenblättchen hervor. Darauf standen einige skizzirte Anfangstakte einer Passage aus dem B dur-Rondo, mehrmals versucht, bis endlich der Anfang erschien, wie er in

dem gedruckten Werke steht. An diese Anfangstakte schlossen sich dann nur bezifferte Bässe, auch in mehreren verschiedenen Abtheilungen versucht, weiter geführt, ausgestrichen, u. s. w. Wo eine neue Figur in der Passage eintrat, war sie wieder in dieser Skizze bemerkt.

Sehn Sie, sagte er lebhaft, hier, meine Art, oder Methode, Passagen zu erfinden.

Erstens suche ich nach interessanten Anfangstakten der Passage. Das ist ihr melodisches Material; mehr brauche ich von der unmittelbaren Erfindungskraft der Fantasie nicht, denn wie Sie sehen, ist ein grosser Theil der Passage nur Fortführung derselben Anfangstakte über andere Harmoniefolgen, was schon mehr Sache der Uebung, Erfahrung und des Geschmackes ist. Habe ich diese Takte, so wende ich mich zur zweiten Hauptaufgabe der Erfindung, zu einer guten, interessanten Fortführung der harmonischen Unterlage. Hier suche und sinne ich oft sehr lange, mühsam, im Kopfe, öfter noch am Flügel; denn eben weil ich weiss, dass in der schönen Modulation ein besonderer Reiz liegt, nehme ich sie allein vor als Ziel, richte meine ganze Aufmerksamkeit darauf, mache grosse Forderungen daran, die sich nicht leicht befriedigen lassen und mir keineswegs leicht kommen. Dafür sehen Sie aber auch in den meisten meiner Passagen, wie Sie ja selbst bemerkt, Wendungen, die nicht Jedem kommen. Nennen Sie solche Dinge unmittelbare Offenbarungen? Ich nenne sie meist mit vieler Mühe ersonnene, gefallende Züge. Ich nehme mir vor, solche Dinger anzubringen; ich habe beobachtet, dass eine Art ihrer Wirkung in dem Ueberraschenden, dem Unerwarteten liegt; darnach suche ich, so lange, bis ich welche gefunden, die meinen Forderungen genügen.

Der Fehler vieler Componisten ist, dass sie ihre Aufmerksamkeit auf zu viele Dinge auf einmal richten und ihre Kraft dadurch theilen und schwächen; dass sie ihrer Fantasie mehrere Aufträge zugleich ertheilen, und sie verwirren. Wer euch weiss machen will, er erfinde stets nur zusammengesetzte Bilder, in welcher Kunst es sei, in voller Gestalt, er empfange sie ausgebildet gleich von seinem Genius vor die Einbildungskraft geliefert, den haltet nur getrost für einen Grosssprecher. Er will seinen Geist geschickter, erhabener darstellen, als ihn der liebe Herr Gott den Menschen zu verleihen geruht hat. Ich habe Werke von *Mozart*, *Haydn*, *Beethoven*, *Weigl* u. A. m. entstehen sehen, und weiss was ich sage.

So wäre ja eigentlich, fiel ich ein, das Schaffen tüchtiger Kunstwerke gar nichts so Ausserordentliches, wenn man bedenkt, wie Vieles darin von dem Verstande, der Methode, der Uebung, Beobachtung, Erfahrung, dem Handwerk und dem Willen abhängt? Gewiss nicht, fiel er ein, wenn zu allem Diesen im Voraus da ist Anlage, heisse Neigung zur resp. Kunst, gesundes Gehirn, reizbares Gefühl, und vor Allem Lust am Arbeiten, unablässiger Fleiss.

Doch werden Sie wenigstens zugeben, bemerkte ich, dass zu allem Diesen noch die Begeisterung in guter Stunde kommen muss. Was halten Sie in dieser Beziehung z. B. von der Meinung Mancher, sich durch geistige Getränke in solche Begeisterung zu versetzen?

Darüber kann ich nichts sagen, erwiderte er. Geistige Getränke bringen mir keine Stimmung zum Componiren. Ich werde zwar lebhaft erregt, es blitzen wohl auch einzelne gute musikalische Gedanken in meinem Kopfe auf, aber sie festzuhalten und darüber zu brüten, habe ich keine Gewalt und auch keine Neigung. Ich empfinde in solchen Momenten mehr Geschmack am gewöhnlichen Leben, ich gehe oder fahre gern spazieren, suche Gesellschaft auf, unterhalte mich gern, alles Dinge, die mir sonst nicht sehr am Herzen liegen.

Wie es Anderen hierin geht, kann ich nicht wissen, weil ich in Anderen nicht gelebt habe.

Eins weiss ich bestimmt: Ohne die Productionsweise welche ich mir angeeignet, würde ich weder so viel relativ Gutes, noch überhaupt auch so Viel componirt haben. Denn Sie müssen wissen, dass ich einen bedeutenden Theil meines Lebens, und gerade wo ich am meisten componirte, täglich eine Menge Stunden zu geben hatte, mit deren Ertrag ich meinen kleinen Haushalt in Wien viele Jahre geführt und bestritten habe.

Nur noch eine Frage erlauben Sie mir, bat ich, denn er machte Anstalt, wieder in den Garten zu gehen: Sind Sie denn der Wirkung Ihrer Instrumentationsbilder im Voraus ganz sicher? ich meine, ob Ihnen in der Ausführung jedes genau so erscheint und klingt wie Sie es im Kopfe gehört und gewollt?

Im Allgemeinen wohl ziemlich, erwiderte er. Doch sind mir auch Irrungen gekommen. Es ist so leicht zu irren, und nirgends leichter als in den Berechnungen der Instrumentationseffecte. Ein einziges Instrument, ein Ton davon, nicht zum ganzen Verhältnisse des Instrumentalbildes genau berechnet, kann ja etwas Anderes hervorbringen. Muss man sich doch nicht blos jedes Instrument für sich, in allen seinen Regionen, seinen verschiedenen Klangwirkungen einzeln scharf versinnlichen können, erhält doch jeder Ton wieder ein anderes Wesen, eine andere Wirkung, wenn er nur mit einem anderen Instrumente verbunden erscheint, und wenn vollends mit mehreren oder vielen oder allen! — Aber viel Schreiben und viel Hören und Beobachten hilft auch hier nach und nach. Ich muss immer lachen, wenn ich von der Kunst der Instrumentation reden höre, oder gar Unterricht darin ertheilen sehe von Welchen, die in ihrem Leben selbst nicht instrumentirt, oder wenn sie's gethan, das tollste, lächerlichste Zeug hervorgebracht haben.

Ja, ja, mein Freund: ich lobe mir halt die Praxis.

Er drückte mir die Hand und ich die seinige, so stark ich nur konnte; ich war in der glücklichsten Stimmung. Entzückt eilte ich gleich nach Hause, und ein Klavierquartett wurde augenblicklich zu skizziren angefangen. Wie es mir damit und bei *Hummel* ergangen, erzähle ich später einmal.

J. C. Lobe.

Digitized by Google

Nachrichten.

Wien, am 14. April 1847. „Oculi, da kommen sie“; wer anders können wohl diese „sie“ sein, als unsere südlichen Zugvögel, unsere italienischen Operisten, denn die Oculi des ersten April haben sie schon längst erwartet; doch mit dem „Laetare das sind die wahre“ muss es derzeit noch sein Bewenden haben, denn wir wurden wieder einmal mit dieser Gesellschaft zum Besten gehalten; das bewirkt unser Verpacht-System. Im vorigen Jahre ging der alte Pacht zu Ende, der Herr Impresario spielte also den klugen und taktrichtigen Wirth (was gewöhnlich seine Sache eben nicht) und überraschte uns mit einer guten Operngesellschaft, wornach man schon seit Jahren vergebens geschmachtet, und nun war man ihm nochmals hohen Ortes in Gnaden gewogen und ein neuer Pachtcontrakt auf drei Jahre wurde unterzeichnet: darauf trat nun wieder eine gänzliche Windstille in den impresarischen Bestrebungen und Anstrengungen zu Gunsten und Willen des Publikums ein, und Herr *Balochino* stellt uns heuer wieder magere Kost vor und empfiehlt uns dazu strenge Diät mit unseren Auforderungen.

Doch wir wollen uns den Kräften dieses Institutes zuwenden und dieselben unter den kritischen Werthmesser legen. In der ersten Vorstellung, welche mit der Oper: I Lombardi alla prima Crociata von *Verdi*, einem Werke, das schon in der letzten Stagione ein halbes Fiasko, wenn auch nicht wirklich erlebte, doch im reichsten Maasse verdiente, feierlich begangen wurde, hörten wir als Prima donna Signora *Borghese*, eine Sängerin mit wenig Mitteln, mit einer Stimme ohne Klang und Metall, daher ihre Aufnahme von Seiten des Publikums keineswegs eine freundliche genannt werden konnte. Besser war es dem Tenor *Mirate* ergangen, der in dem Besitze einer frischen, markigen Stimme ist, welcher aber an Studium und Schule noch ein weites Feld zu durchwandern vor sich hat. Der Bariton *Collini* besitzt wenig Stimmkraft, aber die Reinheit der Intonation verdient Anerkennung, er ist uns schon von früheren Jahren her ein alter Bekannter.

Die zweite Oper war *Verdi's* „Ernani“, damit sollte der Compositeur und die Gesellschaft die Makel verwischen, die sich Beide mit den „Lombarden“ vor dem Publikum gegeben. Signora *Tadolini*, die unverwüstliche Primadonna, deren Stimmfonds der Vergänglichkeit zu trotzen scheint, diese Zierde jeder Oper, hat wieder die Ehre des Hauses gerettet, das Publikum war voll Entzücken, die Gefeierte wieder zu besitzen, und über ihren Gesang vergass man, dass von einer Operistin auch bescheidener Anforderung in Betreff des Spieles genügt werden sollte. Doch man braucht die italienische Oper ja nur um des Gesanges willen, bei der deutschen will man nicht so genügsam sein, so oft uns auch die Nothwendigkeit von Seiten der Sänger dazu zwingt. Signor *Ivanof* scheint die Krone seines Lorbeerbaumes schon entblättert zu haben, nunmehr muss er sich blos auf den einzelnen hervorragenden Zweigen erhalten, um nicht bald ganz zu sinken. Seine Stimme entbehrt der Kraft, des Glanzes, und dabei forcirt er sich und nimmt zuletzt mehr unser Mitleid als unsere Bewunderung in Anspruch. Sig. *Rodas*, von der vorjährigen Oper uns noch im Andenken, gehörte damals eben nicht zu unseren Gefeierten, und bis zum Jahre 1847 ward er wieder um ein Jahr älter; er figurirt als primo Basso profondo.

Das Paradeross aller welschen Operngesellschaften: „Lucia di Lammermoor“ war die dritte Oper, die uns aufgetischt wurde. Eine Signora *Hayes* als Lucia zu hören, darf eben nicht der höchste Wunsch eines Gesangfreundes sein. Ihre Stimme ist scharf und schartig, sie klingt nicht, sie schrillt; ihre Intonation ist im hohen Maasse unrein; ihr Spiel und Vortrag verräth noch eine grosse Unerfahrenheit auf der Bühne; in der jüngst verflossenen Stagione gefiel sie wenig, in der heurigen fiel sie fast gänzlich. — Der Edgar, *Ivanof*, mag immerhin ein Mann sein, der zu leben weiss, als Edgar zu sterben aber versteht er gewiss nicht; „sotto voce“ scheint er als identisch mit „Abgang der Stimme“ zu halten. — Signor *Varesi* kann in dieser Oper als Asthon noch für den tüchtigsten mit Rücksicht auf Spiel und Vortrag unter seinen Gefährten gelten, doch der Stimmfonds hat schon sein Va banque erlitten. Hiermit haben Sie ein getreues Bild der vorzüglichsten und hervorragendsten Erscheinungen unserer heurigen Gesellschaft; was die erst zu gebenden neuen Opern anbelangt, so haben wir deren 4 noch zu erwarten, welche für uns in Wien als neu gelten müssen, da wir sie noch nicht gehört, nämlich: von *Ricci* „Estella“; von *Salvi* eine eigens für diese Bühne componirte Opera seria „Caterina Howard“; endlich von unserem Kammerkapellmeister und Hofcompositeur *Donizetti* die tragische Oper „Maria Padilla“ und die komische Oper „Olivo e Pasquale“. Das neue Ballet von *Perrot* mit Musik von *Mussi* heisst: „Catarina, ossia: La figlia del Bandito“. Im vorjährigen Ballete debutirte *Fanni Elsler*, im heurigen unser gewöhnliches Balletpersonal; so verschwimmen die Zeiten und uns bleibt nur das Strandrecht der Erinnerung. Von den alten Opern stellt uns die Administration dieser Bühne folgende Werke in Aussicht, von welchen wir noch einige wenige, etwa zwei oder höchstens drei zu hören bekommen werden, dergleichen sind an tragischen Opern: „La Donna del Lago“ von *Rossini*, „I Puritani“ von *Bellini*, und „Maria di Rohan“ von *Donizetti*, und die komischen Opern: „Cenerentola“ von *Rossini*, „Don Pasquale“ von *Donizetti*.

An sonstigen Novitäten sind wir nicht reich gesegnet, das Opernhaus an der Wien hat Frau *Stöckl-Heinefetter* und Herrn *Formes* auf Gastrollen engagirt. Erstere soll in der Oper: „Guttenberg“ von *Füchs* auch debutiren, dadurch steht uns ein hoher Genuss in Aussicht; wie jedoch *Staudigl's* Partie ersetzt werden wird, davon darf man eben nicht hohe Erwartungen hegen.

Düsseldorf. Es ist zu bedauern, dass von den vielen und wirklich sehr gediegenen Leistungen unserer Conzerte so wenig in auswärtigen Blättern berichtet wird. Wenn auch dadurch der Kunst an und für sich kein Abbruch geschieht, so kann es doch jedenfalls das

Digitized by Google

Streben unseres tüchtigen Orchesters mehr anfeuern und seinen erworbenen Ruhm stets mehr erhöhen. Unser Dirigent, Herr Kapellmeister *Julius Rietz*, ist in der musikalischen Welt schon so gut bekannt, seine Leistungen als Leiter des letzteren Musikfestes in unserer Stadt sind in allen Blättern so gewürdigt worden, dass es überflüssig erscheint, noch mehr über denselben zu sagen; es genügt, wenn wir nur nochmals bemerken, dass derselbe die Zierde unserer Conzerte und ein würdiger Nachfolger *Mendelssohn's* ist. Wir hatten im vergangenen Winter einen Cyclus von Conzerten, welcher uns Genüsse darbot, wie sie wenige Städte haben können. Unsere Conzert-Direction beurkundet in der Wahl der Stücke tiefe Sachkenntniss, und weiss dadurch das Interesse der Musikfreunde mehr und mehr rege zu machen.

Am Oster-Sonntage ward uns nun wieder ein herrlicher Kunstgenuss zu Theil. Josua von *Händel* wurde aufgeführt, und zwar in einer Art und Weise, die beinahe nichts zu wünschen übrig liess. — Fräulein *Friederike Schloss* aus Köln, Schwester der bekannten Conzertsängerin *Sophie Schloss*, sang die Partie des Othinel. Dem Vernehmen nach trat diese junge Sängerin hier zum ersten Male in einer grösseren Partie öffentlich auf. Recht sehr freut es uns, sagen zu können, dass Fräulein *Fr. Schloss* eine schöne und kräftige Altstimme besitzt und ihre Partie sehr brav gesungen hat. Bei fortdauerndem Fleisse wird sie gewiss recht bald eine tüchtige Conzertsängerin werden, da sie schon jetzt mit vielem Ausdrucke und reiner Intonation zu singen weiss. —

Die Partie der Achsa wurde von einer hiesigen Dilettantin, Fräulein *Hartmann*, meisterhaft gesungen. Man darf kühn behaupten, dass die Arie: „O hätt' ich Jubals Harf' und Miriams süssen Ton“ vollendet zu nennen war. — Die Partie des Josua und die des Kaleb wurden ebenfalls von hiesigen Dilettanten vorgetragen, erstere mit vieler Bravour.

Der zahlreiche Chor und das Orchester leisteten wieder Vorzügliches. Macht schon an und für sich Händels gewaltige Musik einen mächtigen Eindruck auf unser Gemüth, so wurde dieser Eindruck noch durch die herrliche Ausführung der Chöre in so hohem Grade gesteigert, dass nicht allein die Kunst einen glänzenden Triumph feierte, sondern auch das heilige Osterfest auf keine würdigere Weise hätte begangen werden können.

M. Ch.

Stuttgart. Am 21. April ging hier *Kücken's* neue Oper: „der Prätendent“ zum ersten Mal, unter des Componisten persönlicher Leitung, in Scene und wurde am 28. wiederholt. Sie fand eine glänzende Aufnahme, der Beifall wollte nicht enden, Componist und Darsteller wurden zum Oefteren gerufen, und es dürfte auch in der That schwer sein, reizendere Melodieen zu erfinden, als solches *Kücken* in diesem Prätendenten geglückt ist. Herr *Leithner* von Wien sang für den in England nach Guineen strebenden Herrn *Pischek*, als Gast, die Titelrolle, und machte die Vorzüge seiner edlen, wohlgebildeten Baritonstimme geltend. Nächst ihm lieferte Herr *Rauscher* als Postschreiber Levraut, in Spiel und Gesang, eine ausgezeichnete Darstellung. — Leider spielt die Oper beinahe 4 Stunden, was ihr als „komische Oper“ jedenfalls Eintrag thun. Herr *Kücken* wird sich noch zu einigen Strichen bequemen müssen.

Das Kärntnerthortheater in Wien bereitet den Prätendenten bereits vor, und wir stellen der trefflichen Musik an allen Bühnen, wo eine tüchtige Ausführung sich erwarten lässt, das allergünstigste Horoskop. —

Recensionen.

Kritische Briefe.

I.

Nachdem der biedere *G. W. Fink* vorigen Sommer heimgegangen, erscheint jetzt, als nachgelassenes Werk, eine musikalische Compositionslehre von ihm, mit Rücksicht auf praktische Anwendbarkeit für Vorlesungen auf Universitäten, Gymnasien, Seminarien und allen höheren Schulen, so wie zum Selbstunterrichte für Gebildete, herausgegeben von einem ehemaligen Schüler des Verstorbenen.

Etwas Schlimmeres hätte dem Manne, der im Leben so eifrig auf's Zweckmässige, Gediegene und praktisch Förderliche drang, nach seinem Hinscheiden nicht geschehen können, als vorgefundene Brouillons von ihm zu wer weiss wie vielen verschiedenen Werken auf so unzweckmässige, gehaltlose und praktisch ganz unbrauchbare Weise in ein Büchelchen zusammenzulesen. Zwar sagt der Herr Bearbeiter im Vorwort: „Vorliegende Compositionslehre fand ich neben einem Handbuche der allgemeinen Geschichte der Musik in dem handschriftlichen Nachlasse meines unvergesslichen Freundes und Lehrers in so weit vollendet vor, dass sie zur Herausgabe geeignet war.“

Aber das ist ein unverzeihlicher Irrthum. Nur auf das Inhaltsverzeichniss braucht man einen Blick zu werfen, und einen zweiten auf die Seitenzahl des Werkchens, um augenblicklich zu begreifen, dass hier von einer Compositionslehre, und noch dazu zum Selbstunterricht für Gebildete, die Rede nicht sein kann.

I. Rhythmische Kadenzen, Figuration, Imitation. 24 Seiten! II. Instrumentationslehre. 27 Seiten! III. Formenlehre. 48 Seiten! IV. Kanon- und Fugenlehre. 31 Seiten! Die ganze Compositionslehre also auf 130 Seiten abgemacht! In solchem unreifen Dingelchen soll die Fähigkeit liegen, die Composition zu erlernen, und zwar alle Formen der Composition, bis zum Kanon und der Fuge, ja auch noch die Kunst der Instrumentation!

Bleiben wir bei letzterer stehen, und untersuchen, was aus den 25 Seiten, welche dieser Lehre gewidmet sind, praktisch erlernt werden kann.

Sie beginnt mit §. 10. Charakteristischer Unterschied zwischen Gesang- und Instrumentalcomposition. Besteht theils aus den gewöhnlichen Bemerkungen über

Digitized by Google

das Verhältniss der Instrumental- zur Vokalmusik, theils aus Gedanken, die, ich weiss nicht wohin gehören, in diese Compositionslehre aber ganz gewiss nicht. Was soll z. B. folgender: „Der Instrumentalcomponist, wie der Instrumentist steht somit nicht blos als Menschenwesen vor uns, sondern er taucht sich mehr oder weniger in das Walten des Naturgeistes, nimmt seine Belebungen in sein Menschliches auf und steht dadurch im Reiche des Wunderbaren, Unerklärlichen und Mystischen; er wird nicht selten sogar zum Dämonischen, gleich einem Gottbegeisterten!" u. s. f. Dies und Aehnliches hier, während einige Seiten vorher die Imitation, und noch einige Seiten früher kleine musikalische Sätze zu machen gelehrt wird!

§. 11. Spricht über Harfe auf einer Seite und sechs Zeilen. Was in Bezug auf Instrumentirung? „Gebrochene Akkorde klingen besser, als auf einmal gegebene; Läufe durch mehrere Octaven, einfach oder octavweise, in Terzen und Sexten sind ihr vortheilhaft, am Meisten zu Uebergängen und Ausfüllungen, wenn die übrigen Instrumente pausiren, damit sie erwünscht hervorstechen. Da die Halbtöne durch das Pedal immer in allen Octaven gleichmässig hervorgebracht werden, kann man nicht im Basse b und im Diskante ein durchgehendes h setzen, nicht g und gis für eine Akkordstellung u. s. w." Ja, dieses Undsoweiter! das will eben der Schüler wissen und lernen.

§. 12. Streichinstrumente. Violine, Viola, Violoncell und Contrabass auf nicht ganz drei Seiten.

„Die Violinen", heisst es darin — „in Quinten gestimmt vom kleinen g an aufsteigend, sind in allen möglichen Wendungen für Orchesterspieler bis zum dreigestrichenen g zu benutzen, ohne alle Gefahr bis zum dreigestrichenen f; Triller auf allen Tönen mit Ausnahme des tiefsten g wie natürlich; Füllungen durch Schwärmer und Aehnliches z. B. anstatt

Doppelgriffe sind besonders in Sexten, am Leichtesten mit dem Anschlage einer leeren Saite zu benutzen, auch im Orchesterspiele. — Die zweite Violine darf nicht immer allein als blos harmonisches Füllungsinstrument behandelt werden; sie hat sich eben auch durch übernommene Melodie, in Nachahmungen oder selbständigen Figuren u. s. w. auszuzeichnen". Das wäre, was in einer Instrumentationslehre über die Violine zu sagen ist?

O gewiss nicht! Gleichwohl ist es Alles was in diesem Büchlein darüber gesagt worden, kein Wort mehr noch weniger.

Nachdem auf ähnliche Weise in §. 13 über Holzblasinstrumente, in §. 14 über Blechinstrumente, in §. 15 über Schlaginstrumente, wird in §. 16 über die Partitur gesprochen. Wie die Stimmen darin von verschiedenen Componisten in verschiedener Ordnung geschrieben werden, und wie sie eigentlich geschrieben werden sollten.

Nun wird endlich doch die Instrumentationslehre kommen, welche von dem Zusammengebrauche der Instrumente handelt, und Andeutungen wenigstens gibt, welche unerschöpflichen Klangbilder daraus hervorgezaubert werden können?

Nein, die Lehre von der Instrumentation ist fertig! Und es geht nun an die Formenlehre.

Freilich, diese Instrumentationslehre konnte der Formenlehre vorausgehen, was sonst einigermaassen Unsinn gewesen wäre, da man doch, bevor man malen, erst zeichnen lernen muss.

Seite 99 steht: „Nichts wirkt so eingreifend als das Beispiel"; (doch wohl das gute?) Nun kommen aber in dem Werkchen einige herzlich schlechte vor, die von Fink selbst herrühren sollen; einige wenige gute von grossen Meistern, zu den meisten Lehren aber, oder bezeichnender gesagt, Bemerkungen, gar keine. So z. B. sind zum Führer und zum Gefährten einige erläuternde Exempel von Bach und anderen Meistern gegeben, zum Wiederschlag, welcher auf etwas über einer Seite abgehandelt wird, zur Gegenharmonie — etwa drei Seiten — zum Zwischensatz, Zwischenharmonie — anderthalb Seiten, zu: alles Uebrige vom Fortbau der Fuge — etwas über drei Seiten — zu allen diesen flüchtigen Bemerkungen ist kein einziges Beispiel beigefügt.

Obige Bemerkung Fink's könnte man ihm daher als Aufstellung eines Grundsatzes, den er selber nicht befolgt, sehr hoch anrechnen, wenn man wirklich annehmen dürfte, dass er diese Papierschnitzel, diese ersten, ordnungslos hingeworfenen Notizen, Skizzen, Vorbereitungen zu künftigen Büchern, wirklich in vorliegender Gestalt als ein Buch habe erklären und herausgeben wollen.

Für den Selbstunterricht ist diese zusammengereihte Gedankennachlassenschaft des Verstorbenen natürlich durchaus unbrauchbar; wer aber Compositionsunterricht ertheilen wollte, und dazu erst diese Notizen benutzen müsste, wer die Lehre nicht vollständiger, ausgeführter und geordneter für den Vortrag in Bereitschaft hätte, dem müsste von polizeiwegen das Lehrhandwerk gelegt werden.

Wie die meisten Bemerkungen weiter nichts als die allgemeinsten hingeworfenen Andeutungen für spätere Ausführung sein können, beweisen die allermeisten der verschiedenen Sätze.

Will z. B. Einer wissen und lernen, wie ein Ballet zu componiren, der findet als Summe aller Aufschlüsse darüber im ganzen Büchlein nichts als folgende Zeilen:

„Wer sich genöthigt sieht, ein Ballet zu setzen, halte sich an den Erfinder desselben wie an die Tänzer und sei nicht eigensinnig. Er hat frisch und lebhaft, nicht schwerfällig oder gar gelehrt zu setzen und fast nicht mehr zu thun, als er in einer zusammenhängenden Tanzreihe thut. Das Uebrige, z. B. die Pantomimensätze, entnehme er nach den Gesetzen der Oper!"

Ueber den Comes in der Fuge lautet die vierte Regel: „Die Antwort in der Dominante ist nicht falsch, erfordert aber Bedacht und sichere Hand."

So ist die Bearbeitung des Nachlasses beschaffen, welcher unter der Firma eines Lehrbuches in die Welt geschmuggelt werden soll. Was ist daraus zu lernen? Nichts, als wie ein Lehrbuch nicht beschaffen sein soll.

Digitized by Google

Feuilleton.

Das diesjährige niederrheinische Musikfest, das neunundzwanzigste bereits, wird an den beiden Pfingstfeiertagen zu Köln gefeiert. Zur Aufführung kommen am ersten Tage: Messe von *Händel;* Symphonie von *Onslow* (die neue, s. S. 270); — am zweiten Tage: *Beethovens* Adur-Symphonie; *Mendelssohn-Bartholdy's* 114r Psalm; Ouverture zum Freischütz von *Weber;* zweiter Aufzug der *Spontini*'schen Oper Olympia. Die Leitung hat *Heinrich Dorn* übernommen; *Onslow,* und wie man hofft auch *Spontini,* werden ihre Werke selbst dirigiren.

Der Violoncellist *Karl Schuberth* wurde zu Magdeburg am 25. Februar 1811 geboren. Sein Vater, dortiger Musiklehrer, unterrichtete ihn, den sechsjährigen Knaben, auf dem Pianoforte; im neunten Jahre begann er unter Leitung des Kontrabassisten *Ludwig Hesse* Violoncell zu spielen. Nachdem er in seinem elften Jahre zum ersten Male öffentlich aufgetreten, kam er 1826 zu *Dotzauer* in Dresden, reiste während dieser Lehrzeit einmal nach Magdeburg, wo er mit der *Catalani* in einem Concerte sich hören liess, und trat alsdann seine erste Kunstreise über Ludwigslust nach Hamburg an; in Ludwigslust hatte er ein Abenteuer mit der Polizei, die ihn wieder über die Grenze zurückbrachte. Im December 1828 erschien er jedoch wieder in Ludwigslust und reiste von da nach Hamburg, Bremen, Lübeck, Kiel und Kopenhagen. Nach Magdeburg zurückgekehrt, wurde er hier, im Mai 1829, im Orchester angestellt, und wirkte u. A. im April 1830 in einem von *Henriette Sonntag* gegebenen Concerte mit. Später begab er sich nach Hamburg zu seinem Bruder, dem Musikalienhändler *Julius Schuberth,* und trat von hier aus im Oktober 1833 eine Kunstreise über Bremen, Düsseldorf, Köln, Aachen, Lüttich, Brüssel und Antwerpen nach Paris an. Jedoch wollte es ihm nirgend gelingen, bedeutendes Aufsehen zu erregen; er kehrte daher wieder nach Hamburg zurück. Erst von einer Kunstreise nach Holland, die er Ende 1834 und Anfang 1835 unternahm, begann sein Stern heller zu strahlen; der König von Holland ernannte ihn zu seinem Solovirtuosen, die Königin beschenkte ihn mit einem kostbaren Brillantring. Im April 1835 ging er nach London, wo er einen Wettkampf mit den beiden Violoncellisten *Knoop* und *Servais* glücklich bestand. Im Juli kehrte er nach Hamburg zurück, wo er namentlich mit *Bernhard Romberg* in ein näheres Verhältniss trat. Im September 1835 begab er sich über Riga nach Petersburg, wo er eine enthusiastische Aufnahme fand und mit 5000 Rubel Banko, 2000 Rubel Pensionszusicherung nach zehnjährigem Dienst und drei Monat jährlichen Urlaub's in der kaiserlichen Kapelle angestellt ward. Nach zwei Jahren wurde er zum Musikdirektor der kaiserlichen Universität ernannt. Jetzt durchreist er bekanntlich Deutschland. — *Schuberth* kann als einer der ersten Violoncellisten unserer Zeit betrachtet werden, und wir verweisen auf das in diesen Blättern S. 194 von Leipzig aus über ihn gefällte Urtheil.

Osterconcerte des Pariser Conservatoriums der Musik.

Am Charfreitage: Symphonie in Amoll von *Mendelssohn-Bartholdy;* — Agnus Dei von *Cherubini;* — Stücke aus *Mozart's* Requiem. (Zu dem letzteren bemerkt der Berichterstatter in der Revue musicale de Paris: „si tant est que ce Requiem soit réellement de Mozart, ce dont les documents historiques permettent de douter.“ Die diesfallsigen Erörterungen deutscher Forscher scheinen also für Frankreich nicht vorhanden zu sein!)

Am Ostertage: Ave verum von *Mozart;* — Ouverture zu Leonore von *Beethoven;* — *Beethoven's* Pastoralsymphonie.

Urtheil eines Franzosen, *Maurice Bourges,* über *Mendelssohn-Bartholdy's* Amoll-Symphonie: „Der Hauptfehler dieser sonst so anziehenden Tondichtung ist ihre Monotonie und ein gewisser Anstrich von Mattheit (langueur), die das Feuer der Begeisterung erstickt. Das ist auch der Grund der kalten Aufnahme, welche das (französische) Publikum diesem in so vieler Hinsicht ausgezeichneten Werke hat angedeihen lassen. Als gewissenhafter Künstler, mehr darauf bedacht, der Wahrheit als dem Effecte nachzustreben, vergisst und verliert sich Mendelssohn zu oft in seiner individuellen Anschauungsweise. Die Weitschweifigkeit (prolixité) und übertriebene Vorliebe für die kleinen Einzelnheiten — das ist die doppelte Klippe für sein Talent. Wenn er in beschränkteren Dimensionen und in grösseren Zügen arbeitete, so würde er unmittelbar jenen vollständigen Erfolg erlangen, an den er bei uns (in Frankreich) nur anstreift, ohne ihn Stirn gegen Stirn erfassen, gleichsam im Sturme erringen zu können.“ (Revue et Gazette musicale de Paris.) Nicht zu übersehen: dies Urtheil ist nach erstmaligem Hören hingeschrieben.

Die Schwestern *Neruda* aus Wien, Amalie, elf Jahr alt, Pianofortespielerin, und Wilhelmine, sieben Jahr alt, Violinistin, haben in Berlin mehrere Concerte mit grossem Beifall gegeben. (Vergl. diese Blätter, S. 46.)

Berlioz ist von Petersburg nach Moskau abgereist. — In Petersburg sollen ihm seine beiden ersten Concerte über 30,000 Franken eingebracht haben. Die Kaiserin sendete ihm einen Diamantring, die Herzogin v. Leuchtenberg eine werthvolle Brustnadel.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Handleiter
von Mahagoni mit Befestigungs-Knacken und Schrauben

zur Haltung der Arme und Hände beim Pianofortespiel haben wir stets vorräthig. Der Preis pro Stück ist 2½ Thaler.

Leipzig, im Mai 1847.

Breitkopf & Härtel.

Etablissements-Anzeige.

Den Herren Musikalien-Verlegern und Componisten welche ihre Werke für eigene Rechnung herauszugeben beabsichtigen, empfehle ich meine auf hiesigem Platze errichtete Notenstecherei und Notendruckerei. Ich werde mich bestreben, bei Ertheilung von Aufträgen das in mich gesetzte Vertrauen durch reelle, prompte und billige Bedienung zu rechtfertigen. Proben der Leistungen meiner Officin werde ich auf Verlangen gern übersenden.

Leipzig, im Mai 1847.

C. G. Röder.
Geschäftslokal: Holzgasse Nr. 2.

Alle für mich bestimmten Musikalien, Bücher, Zeitschriften u. s. w. bitte ich von **jetzt ab**, durch die Musikalien-Handlung von **Bernhard Breuer** in Köln an mich gelangen zu lassen und an dessen Commissionär Herrn **Friedrich Hofmeister** übergeben zu wollen.

Köln, den 27. April 1847.

Ferdinand Kahles, M.-D.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Mai. **Nr. 20.** 1847.

Inhalt: *Recension.* — *Nachrichten:* Aus Paris. Aus Hamburg. Aus Weimar. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recension.

A. André, weiland Grossherzogl. Hessischen Kapellmeisters und Fürstl. Iseuburgischen wirkl. Hofraths, Lehrbuch der Tonsetzkunst. Zweiter Band, 3. Abtheilung, enthaltend: „die Lehre der Fuge“, mit einer Einleitung über deren geschichtliche Entwickelung und Anweisung über die Behandlung der verschiedenen Arten der Fuge. Nebst einem Anhang. Offenbach a. M. Verlag der Musikalienhandlung v. Johann André. 1843. Subscriptionspreis 3 Thlr.

„Magnum pretium est, emendare opus, Perficere inceptum.“

In einer Vorbemerkung zu diesem Werke sagt *Heinr. Henkel*, dass wegen allzugeschwächter Sehkraft der Verf. ihm, seinem Schüler, dieses in die Feder diktirt habe, und Folgendes: „Je mehr der Verf. nach sorgfältiger Prüfung und Einsicht von Allem, was bereits über die Fuge geschrieben ist, die Ueberzeugung gewonnen hatte, dass nur wenig Sachgemässes und Durchgreifendes über diesen Gegenstand in der musikal. Literatur sich vorfindet, um so mehr musste es seine Aufgabe werden, durch schärfere Beurtheilung des schon Vorhandenen und bestimmte Darlegung des Neuaufzustellenden die fühlbare Lücke entsprechend auszufüllen. Ob und wie ihm dies gelungen, möge der individuellen Ansicht jedes unparteiischen Lesers anheimgestellt sein. Man lese daher und prüfe. Doch darf man wohl behaupten, dass, wer mit den Ansichten des Verf. durch Studium der früheren Bände (Lehre der Harmonie, des Contrapunkts, des Canons) bereits vertraut geworden ist, auch zur freudigen Ueberzeugung gelangen wird, dass dieses Werk sich auf einen bedeutenden Ehrenplatz in der musikal. Literatur erheben, und dass jeder Leser sich nur mit dankbarer Rückerinnerung von ihm trennen wird.“

Unter den über diesen Gegenstand bisher erschienenen Schriften behauptete zeither „*Marpurg's* Abhandlung von der Fuge“ und zwar mit vollem Rechte den ersten Rang. Nur hat sich seit 1806, zu welcher Zeit das Werk in einer neuen Ausgabe bei A. Kühnel in Leipzig erschien, wohl Manches in den bisherigen Kunstansichten geändert, theils hat wirklich und namentlich die Theorie auch mehr an Aufschwung und Umsicht gewonnen.*) Mag daher das Alte, auch *Marpurg's* verdienstvolles Werk, immer seinen Werth behalten; „vorwärts!“ heisst das Losungswort der Geister, und in der Kunst ist Stillstand Rückgang. Wenn wir Nachkommen, auf den Schultern unserer Vorfahren stehend, von diesen die Kunst als ein theures Vermächtniss ererbten, so haben wir jetzt wiederum dieselbe heilige Pflicht, wie sie zu ihrer Zeit, nämlich: „die Kunst sorgfältig zu pflegen, und zu ihrem grösseren Wachsthum, zu ihrem immer neueren und herrlicheren Blütentreiben nach allen Kräften zu wirken.“ Haben wir nach solchem Grundsatze gehandelt, so haben wir unsern irdischen Zweck erfüllt, unsere Schuld an die Vorfahren durch die Pflicht der Dankbarkeit redlich abgetragen, und uns endlich auch zu letztgenannter ein Anrecht bei der Nachwelt gesichert, die wiederum einst auf unseren Schultern stehen und die göttliche Kunst weiter führen wird. —

Mit doppelter Freude können wir das Erscheinen dieses Werkes begrüssen, indem erstlich die Literatur nicht eben Ueberfluss an Fugenlehren zeigt, diese auch zugleich ungeachtet der hohen Wichtigkeit ihres Gegenstandes so selten an die Oeffentlichkeit treten, — und indem zweitens der Gegenstand sich hier nicht nur in einer blos erneuerten, sondern zugleich verbesserten, ausgedehnteren Form zeigt. Das Werk ist die mit der Zeit gereifte Frucht der über diesen Gegenstand unter steter Aufmerksamkeit und Sorgfalt gemachten Erfahrungen des Verfassers, abgezogen theils aus der prüfenden Beschauung alles vorhandenen theoretischen Materials, theils und meistentheils aus den musikalischen Fugen der Meister selbst. Hiervon kennt er alle Quellen aus denen er schöpft, ohne jedoch den das reine Kristallwasser umgebenden Zeitenschlamm zugleich mit herauszuheben. Die Form des Ausdruckes ist kurz und bündig, lebendig, klar und überzeugend, — die in der Regel den Klassikern entlehnten Notenbeispiele sind interessant und schlagend, in Summa: man folgt gern den hier gebotenen Lehrvorträgen. Was nun zunächst dem Qualitativen das Quantitative betrifft, so erscheint das Werk dem Inhalte nach in folgender Ordnung:

Einleitung (eine Art historischer) über das Alter der Fuge und ihre Benennung. 1. Cap.: von der 4stimmigen Fuge, ihrer Einrichtung und ihren Haupttheilen. Zergliederung des Fugenthema's. — 2. Cap.: Von der 3stimmigen Fuge. — 3. Cap.: Von der 2stimmigen Fuge. — 4. Cap.: Von der 5- und mehrstimmigen Fuge. — 5. Cap.: Von der Doppelfuge. (D. für 2—3 Subjecte, Verbindung zweier Fugen zu einer D., Einrichtung einer D. für 2 Chöre.) — 6. Cap.: Von der Vocal- und In-

*) Wobei B. A. Marx nicht zu vergessen. D. R.

strumentalfuge (Fuge für Singstimmen allein, Singfuge mit Orchester, — Orchesterfuge, Quintett- und Quartettfuge, Orgel- und Clavierfuge, Fughette). — 7. Cap.: Fuge nach den Tonarten der Alten, Fuge mit zu Grunde gelegtem Cantus firmus, Anwendung chromatischer und enharmonischer Fugensätze, Einrichtung einer Fuge, wobei der Gang des Gefährten von demjenigen des Führers verschieden ist: 1. mit dem Gefährten in der Vergrösserung oder Verkleinerung, 2. in der Gegenbewegung, 3. in einer anderen Taktart, 4. in einer anderen Tonart. — Der Anhang besteht aus Musterbeispielen von *Seb. Bach*, *Händel*, *Knecht*, *Rameau*, vom Verf. und Anderen — die vielen in den Text mit eingedruckten Notenbeispiele hier nicht mitgerechnet. — Schon eine lange Reihe von theoretischem und praktischem Material, die sich bis zum Anhang auf 259 Grossoctavseiten ausdehnt (letzterer liefert allein deren 81), worin sich auch schon äusserlich Manches zeigt, was als neu, noch nicht in der Theorie dagewesen bezeichnet werden muss, vielmehr nun noch in der innerlichen Einrichtung! — Alles zusammengenommen deutet auf eine völlige Erschöpfung des Gegenstandes.

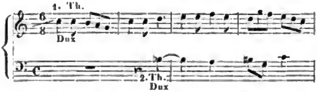
Ref. will nunmehr näher in das Werk selbst eingehen.

Der Verf. erklärt den Gebrauch der langen Zwischenharmonie vor dem Eintritt der 3. Stimme zu Anfang der Fuge für einen Missbrauch. — Die in §. 41 aufgestellte Identität von Wiederschlag und Repercussion erleidet Zweifel durch eine spätere Stelle: „in *Sulzer's* Theorie geschieht weder der Rep. noch des Wiederschlages in einem besondern Artikel Erwähnung.“ — Bei der Engführung (der gebräuchliche italienische Kunstausdruck „die Stretta“ hätte zugleich erwähnt werden können) hat Ref. unter den hier angeführten thematischen Beispielen sehr ungern ein recht schlagendes vermisst, nämlich das schon an anderen Orten d. W. erwähnte Thema von *Graun*: „Christus hat uns ein Vorbild gelassen“, in dieser Hinsicht wohl das einzige Thema, welches die reichlichste Quelle von Engführungen darzubieten vermag. — S. 109 wird gesagt: „dass nicht alle Wiederschläge den Führer und Gefährten zweimal enthalten müssten.“ Diese, obschon richtige Einschränkung kann dennoch eine unrichtige Ansicht hervorrufen. Referent ist der Meinung, dass beim ersten und allenfalls letzten Wiederschlage nur von diesem „Zweimal“ die Rede sein könne, der bei den übrigen hier eingeschlossenen Wiederschlägen recht gut Einmal hinreichend wäre, die Fuge dadurch sich in die Länge ziehen, auch nebenbei an Interesse verlieren würde. Wenn Jemand uns, in der Absicht, etwas recht glaubhaft zu versichern, seine Rede zu oft wiederholt, so kann er sogar beim Interessantesten dadurch lästig werden. Was die erwähnte krebsgängige Nachahmung in der Fuge betrifft, so nimmt Ref. keinen Anstand, dieselbe ganz und gar als eine steife Pedanterie und nutzlose Spielerei, vielmehr Spiegelfechterei der alten Vorfahren aus dem Kunstgebiete zu verweisen. Ein solches ausgemachtes „Rechenexempel“*) kann doch 1. kein ästhetisches Wohlgefallen mehr erregen, was ja die erste an ein Kunstwerk zu stellende Bedingung ist; 2. kann der Zuhörer einer solchen Nachahmung schlechterdings nicht mehr folgen, d. h. darin ebenso eine Beziehung zum Hauptthema wieder erkennen, als in der Vergrösserung, Verkleinerung, Engführung, selbst Umkehrung. Während diese reellen Kunstmittel das Thema in einer anderen Farbe, gleichsam in einer Strahlenbrechung zeigen, findet man im Krebsgange (ein an sich schon ominöses Wort) auch nicht einmal eine Spur vom Thema wieder. Fort also mit allem hohlen Formenwesen, mit allen spitzfindigen, geistlosen Ausgeburten des alten scholastischen Gelehrtendünkels! Der Schüler namentlich muss durchaus den wahren Gesichtspunkt von dieser Sache fassen lernen, und nur in ihr ein blos scherzhaftes Kunstmittel erblicken (wie z. E. *Haydn* in seinen Menuetten sich erlaubte), wenn sie nicht ein wirklicher Krebsschaden für seine richtige Kunstansicht, für sein Ideal überhaupt werden soll. Bis hierher also und nicht weiter! *Schiller* sagt: die Kunst ist durch die Künstler gefallen. — Es frappirt ungemein, die beiden Fugen Es und Edur aus *Seb. Bach's* wohltemperirtem Clavier II. Theil mit dem Namen „Fughetten“ benannt zu sehen. Hierunter verstand man bisher sowohl eine kleine als auch eine mit Einschränkung oder Weglassung der Wiederschläge in den Nebentonarten eingerichtete Fuge. Und doch hat der Verf. Grund dazu, denn *Bach's* Genius (wie auch *Händel*, s. Anhang Nr. 5) verschmähte es, hinsichtlich der Wiederschläge sich der Regel zu unterwerfen; namentlich in der zweiten Fuge kommen sämmtliche Wiederschläge nicht aus der Urtonart heraus. Selbst im 19. Takte, wo die Modulation nach Hdur geschieht, sieht dieser neue Führer in H dem kurz vorhergehenden Gefährten in E so ähnlich, wie ein Wassertropfen dem andern. Die nun noch im 26., 27., 28. Takt sich zeigenden Wiederschläge sind keine, sondern, wie der Verf. richtig bemerkt, blose Nachahmungen. — Eine sehr richtige Ansicht, die Grenzen des Männergesanges betreffend, der gegen den Verein der 4 Chorstimmen Discant, Alt, Tenor und Bass doch nur Halbes leisten kann, steht in § 98 und Ref. fügt hinzu, dass nach dem beschränkten Raum Einer Stimme keine wirkliche Fuge für den 4stimmigen Männerchor existiren, sondern nur eine Andeutung, ein ganz kurzer Abriss derselben sein und sein wollen kann. Die ebenfalls an sich durchaus beschränkte Melodie muss noch durch zu häufiges Ueber- und Untersteigen der Stimmen verdeckt werden. — Seite 144 steht ein Führer: g | fis h | e und im Gefährten: d | h c | a. Der Vergleich beider lässt hier auf eine Verwechselung beider Begriffe schliessen, wo also der Gefährte eigentlich der Führer genannt werden muss. Und gleichwohl sagt der Verf. nachher ausdrücklich: „Diese Stimmfolge kann aber nicht umgekehrt werden, da ausserdem der Gefährte seinem Führer vorangehen würde.“ Sich selbst widersprechend, fängt er auf S. 147 bei Wiederbenutzung desselben Thema's (incidit in Scyllam etc.) ganz anders an, hier mit dem richtigen Führer, nicht wie oben mit dem scheinbaren, dem wirklichen Gefährten. — Ebenfalls S. 144 das letzte und S. 145 das erste Notenbeispiel passen nicht zu der darauf bezüglichen

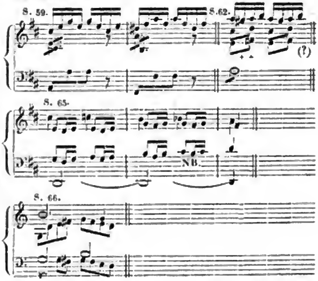
*) Man überzeuge sich Anhang Seite 68 unten.

Digitized by Google

wörtlichen Angabe und sind (alle lithogr. Notenbeispiele sind dem schon vorher gedruckten Texte später eingeschaltet worden) jedenfalls auch der Stellung nach verwechselt. — Als Beispiel zu einer einfachen Fuge für 8 Stimmen verweist blos der Verf. auf den Schlusssatz aus seinem Vaterunser: „denn dein ist das Reich", ohne dies weder mitten im Buche noch im Anhange zu geben. Das hätte nicht unterbleiben dürfen, und man fühlt den Mangel eines Beispiels hier recht drückend. — Interessant ist es, wie der Verf. seiner einfachen Erklärung von der Doppelfuge die in des Musik-Gelehrten Mattheson „neu eröffnetem Orchester" angeführten zwölf verschiedenen Arten der D. voranstellt, hiervon blos Nr. 1 herausnimmt und damit allem gelehrten Schwulst ein Ende macht. — In der 2stimmigen Emoll-Fuge von *Bach* (wohlt. Clav. Band I) steht im Bass, 9. Takt, das Wort Contrasubject falsch bemerkt. Hier bilden Takt 9 und 10 blos die Zwischenharmonie. — Bei der Verbindung zweier Thema's von verschiedener Taktart ist im bezüglichen Notenbeispiel die 1. Note des 2. Themas chromatisch abzuändern, und dafür lieber h zu setzen, das sich im anderen Viertel gleich in b umstimmt. Eben so die chr. Umstimmung nachher im Comes des 2. Themas.



In dem hierauf folgenden Notenbeispiele konnten die beiden widerwärtigen Septimenfolgen recht gut vermieden werden e d e / fis e d. Ebenso ist hier wieder auf dem letzten fis des Basses die Harmonie zu unerwartet und querständig. Zur Begründung dieses fis war kurz vorher im Discant leicht fis zu setzen und das b vor h im Alt ganz wegzulassen. — Nicht gut in der Stimmführung erscheint auf S. 197 Takt 12, ebenso Takt 1 der folgenden Seite, wo für den Tenor besser die ganze Tonleiter passte. Dasselbe Fugenthema ist im folgenden Notenbeispiele bis auf — neun Takte ausgedehnt worden, was nicht mit der S. 18 gegebenen Regel (4 oder 6 einfache Takte) übereinstimmt. — S. 204 war zugleich der Grund nothwendig anzugeben, warum man die Tonhöhe eines Instruments, wenn solche mit seiner Notenschrift übereinstimmt, achtfüssig nennt, oder es war wenigstens auf S. 221, wo bei der Orgelfuge hiervon die Rede geschieht, darauf hinzudeuten. — Die durch Octavenverstärkung entstehen sollenden Quintenfortschreitungen S. 205 oben sind dem Ref. nicht klar geworden. — Auf Seite 217, wo über die sogen. Fuge aus *Mozart's* Ddur-Quintett, letzter Satz, die Rede ist, steht wörtlich: „Es charakterisirt sich hier die fugirte Behandlung dieses Allegro, welches gar leicht als eine förmliche Fuge hätte abgefasst werden können, wenn nicht die gewählte Behandlungsart offenbar mehr Unterhaltung, als eine förmliche Fuge gewährte, da sich hier die musikalische Fantasie freier bewegen konnte." Dem Verf. scheint offenbar entgangen zu sein, dass er seinem Gegenstand, der Fuge, mit diesen Worten eben keine Lobrede hält, sonst würde er sich wohl veranlasst gefunden haben, hier den ganzen Nachsatz wegzulassen. In den auf die Quartettfuge bezüglichen Beispielen des Anhangs erscheint einiges Befremdende:



In der 3 Stelle hätten die bei NB. bemerkte ungeschickte Quintenparallele sowohl, als auch das, wenngleich rasch durchgehende aber dennoch querständige h vermieden werden können, wenn dem Tenor hier eine blose Viertelnote cis zuertheilt worden wäre. Oder auch umgekehrt, wenn der Tenor bleiben soll, so müsste der Alt eine blose Viertelnote g bekommen, der ja auch auf diesem Tone stehen bleibt.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Pariser musikalische Zustände.

I.

Servais.

Servais war bisher die bedeutendste Erscheinung der Wintersaison und verdient daher als solche zu Anfange dieses Aufsatzes genannt zu werden. Bereits vor 4 Jahren erregte er in Paris Bewunderung und forderte die Kritik heraus, zwischen den blosen Talenten, die wir hier unter den Violoncellisten haben, und einem dieses Instrument erst wahrhaft belebenden Genie zu unterscheiden. Die Société des Concerts lud *Servais* ein, in einem ihrer Conservatoir-Concerte zu spielen, und dort trug er ein grosses Concertstück mit Orchesterbegleitung vor, das im Ganzen grossartig und edel, in einzelnen Partieen sogar meisterhaft genannt werden kann. *Servais* ist ausserdem noch in einem eigenen und in mehreren fremden Concerten aufgetreten und hat jedesmal wahren

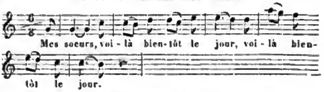
Digitized by Google

Enthusiasmus erregt. Er gehört unstreitig zu denjenigen wenigen Künstlern, die neben diesem Enthusiasmus, den sie immer wieder neu anzufachen wissen, sich in Paris auch noch materiell bereichern könnten. Aber hierzu sind Schritte nöthig, die *Servais* unter seiner Würde hält, er macht den zum Theil feilen Pariser Journalisten nicht den Hof, und diese gehen wohl vergnügt über den schönen Abend, den ihnen das Spiel des grossen Künstlers verschafft hat, aus dem Concertsaale, geben sich aber die Mühe nicht, das Publikum von dem Werthe des Virtuosen zu unterrichten. Es fehlt alsdann an dem nöthigen Zeitungslärm, und die grössere, eigentlich zahlende Masse unterlässt, dem Künstler ihren Tribut zu zahlen. *Servais* hat viel zu viel Selbstbewusstsein, um gleich jener Schaar halbbettelnder Virtuosen den Leuten Concertbillette in's Haus zu schicken, und wenn er bisher nicht mehr als ein Concert auf eigene Rechnung gegeben hat, so geschah dies einzig und allein aus Verachtung all' jener Schliche und Wege, die ein Concert in Paris wahrhaft ergibig machen können. Die besseren Journale, wie die Debats, der Constitutionel, der National, der Charivari, der Moniteur u. s. w. haben sich übrigens in Lobsprüchen über *Servais* bereits erschöpft, und ein älterer Kunstkenner, von welchem ich später noch zu sprechen Gelegenheit haben werde, hat von dem Talente *Servais'* eine so getreue Skizze entworfen, dass ich nicht umhin kann, sie hier im Auszuge mitzutheilen. Ich wüsste mich über *Servais* nicht wahrer auszusprechen, als dies Herr *Lardin* gethan hat. Man weiss wahrlich nicht, sagt er, was man an *Servais* zumeist bewundern soll, ob seine Kraft, seine Grazie, den eigenthümlichen Reiz seines Spieles oder seine ausserordentliche Geschicklichkeit. Sein Vortrag vereinigt durchaus die entgegengesetztesten Eigenschaften, und so rebellisch das Violoncell zu sein scheint, er hat es vollkommen in seiner Gewalt. Und welche Kraft weiss er auf diesem Instrumente zu entwickeln, wie durchdringend ist nicht sein Spiel, wenn er Begeisterung, freie und zärtliche Gedanken, heftige Bewegungen und Leidenschaften ausdrückt! Ein bisher kaum gekannter Mechanismus sichert ihm die erstaunenswertheste, in Kraft und Grazie gleich glückliche Geschicklichkeit zu. Das auf der Violine bereits schwer auszuführende Staccato scheint ihm auf dem noch viel schwereren Instrumente kinderleicht und die überraschende Schnelligkeit, mit welcher er alle Tonleitern ausführt, bringt oft eine unerklärliche Wirkung hervor. Dabei scheint sein Spiel trotz aller Schwierigkeiten die er überwindet einfach und hält sich immer in den Grenzen des edlen Geschmackes. *Servais'* Compositionen kann man nicht minder bedeutend nennen als sein Spiel. Sie sind ebenso werthvoll in sich als für das Instrument selbst geeignet, dessen Eigenthümlichkeit durch die Masse des Orchesters nie verdunkelt wird u. s. w.

Herr *Lardin* ist einer von den Männern, die, in jener fruchtbareren Periode französischer Kunst aufgewachsen, dem seichten Treiben der modernen Pariser Componisten mit Verachtung zusehen. Er war es, der bei der Einweihung des *Grétry*-Denkmales Reliquien des Meisters nach Lüttich trug, um sie dort der allgemeinen Verehrung preiszugeben. Als die Direktion der komischen Oper in neuerer Zeit mehrere ältere Werke, durch Herrn *Adam* arrangirt, auf die Bühne bringen lies, widersetzte er sich mit gerechtem Unwillen der Barbarei, mit welcher man die Einfachheit der zum Theil klassischen Opern vernichtet hat. Bei Gelegenheit der letzten Aufführung von Zemire und Azor gab er eine Brochüre heraus, in welcher er die Veränderungen rügte, die Herr *Adam* vorzunehmen für gut befunden hat. Die eigentlichen Ursachen dieser Veränderungen kennt man in Deutschland gewiss nicht, sie liegen nicht sowohl in der Aengstlichkeit der Direktion, dem Publikum zu einfache Musik vorzuführen, als in der Nothwendigkeit, die modernen Componisten, die beständig heisshungrig auf Tantièmen sind, zu befriedigen. Herren wie Adam profitiren von den alten Schätzen, indem sie einmal Geld damit verdienen und dann ihren Namen mit dem berühmter Meister zusammenstellen. Es ist bekannt, welche Macht z. B. *Auber* an der komischen Oper ausübt; was er verbietet, wird dort nicht aufgeführt, und da er weiss, dass der Success eines Anderen den seinigen erschwert und dass Abende an denen fremde Stücke aufgeführt werden, ihm nichts einbringen, so bedient er sich seiner Macht nicht selten.

Herr *Adam* geht mit der Original-Partitur von Zemire und Azor folgenderweise um:

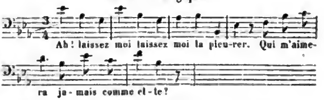
1. Trio: Veillons mes soeurs.



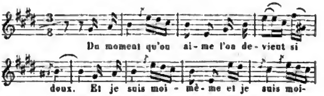
2. In demselben Stücke.

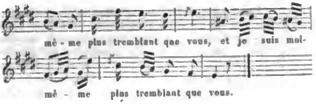
3. In demselben Stücke.

4. Trio magique.



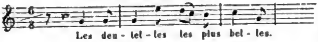
5. Air d'Azor.



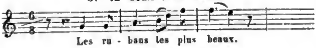


1. Trio: Veillons mes soeurs.

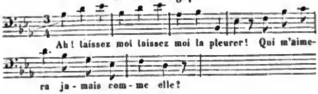
2. In demselben Stücke.



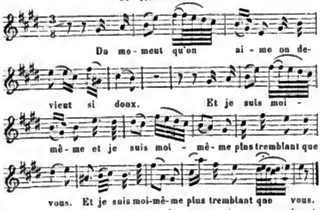
3. In demselben Stücke.



4. Trio magique.



5. Air d'Azor.



Dieses dem Charakter Azor's so wenig entsprechende moi-même ist wirklich ächt modern. Ein Epigramm auf *Adam* von demselben Autor lautet so:

> Monsieur Adam refait Grétry,
> Cette idée est bouffonne,
> Grotesque, et de pitié l'on rit,
> Il croit rajeunir, il flétrit
> Une illustre couronne;
> C'est une erreur de son esprit:
> Que le public la lui pardonne!

Man sieht, dass es, trotz den schlechten Zeiten in Paris, doch noch manchen Verehrer der älteren französischen Musik gibt; leider können sie den Speculationen unserer modernen Componisten gegenüber nur klagen und sich mit dem Gedanken trösten, dass eine Zeit kommen wird, wo das Publikum, der Fadheiten der neueren Muse satt, sich wieder dem Besseren zuwendet.

(Beschluss folgt.)

Hamburg. April. Die diesjährige Wintersaison ist vorüber. Von den zum Schlusse derselben noch stattgefundenen Concerten wollen wir nur die hauptsächlichsten berühren. Das des Vcellisten Herrn *Carl Schuberth* aus St. Petersburg, der von einem Ausfluge nach Leipzig u. s. w. zurückgekehrt ist, ging am 6. April vor sich. *Schuberth* besitzt, wie wir bereits bei Erwähnung seiner früheren hier gehaltenen Vorträge anführten, eine bedeutende, wenn gleich nicht unübertroffene Fertigkeit, aber sein Spiel lässt kalt. Den besten Beweis dafür lieferte die Vorführung einer Composition des unvergesslichen und noch von keinem Vcellisten erreichten *Romberg*, eines Capriccio über schwedische Lieder, welchem des Letzteren Bogen ganz andere Wirkung zu verleihen wusste. Ueber den geringen Belang der *Schuberth*'schen Compositionen, von denen der Componist auch diesmal wieder einige vortrug, waltet unter Musikkennern kein Zweifel. Von ersteren kamen eine Masurka mit vorhergehendem Adagio und eine Fantaisie brillante über italienische Motive — aus Donizetti's Liebestrank — zu Gehör. Das Adagio ist von nicht übler Factur, dagegen steckt die Fantasie zwar voller Sprünge und sonstiger capriciöser technischer Schwierigkeiten, ist aber ohne allen musikalischen Gehalt. Ferner kam vor ein ebenfalls *Schuberth*'sches Quartett für drei Violoncelli und Contrabass, ziemlich sicher vorgetragen von den Herren *d'Arien*, *Lee*, *Berens* und *Nestler*.

Am 8. d. Mts. wurde in der grossen St. Michaeliskirche ein geistliches Concert zu mildem Zwecke unter Leitung des hiesigen Musiklehrers Herrn *Grund* gegeben, dessen Sängerpersonal grösstentheils aus den Mitgliedern der Gesangacademie bestand. *Beethovens* C dur-Messe, welche bereits im vorigen Monate anderweitig öffentlich vorgeführt worden war, bildete den Hauptheil. Sollen wir eine Parallele ziehen, so müssen wir aufrichtig gestehen, dass die diesmalige Aufführung der früheren, durch den Gesangverein des Herrn *Voigt* veranstalteten, bei Weitem nachstand. Wir vermissten diesmal die Präcision und Gediegenheit, überhaupt die Correctheit des Vortrags, durch welche die letztere sich so sehr auszeichnete. Die hinzugefügte Orgelbegleitung war durchweg viel zu stark registrirt, ein Fehler, dem ein sorgfältigerer Dirigent von vorn herein hätte abhelfen müssen. Es folgte das bekannte *Schuberth*'sche und zwar für's Violoncell arrangirte Ave Maria, gespielt von dem schon oben besprochenen Herrn *Carl Schuberth*. Eignen sich Arrangements eigentlich schon an und für sich nicht gut zu Concertvorträgen, so scheint die Wahl des vorliegenden offenbaren Mangel an Einsicht und Geschmack zu verrathen; dazu kam noch die in jeder Beziehung unkünstlerische schwerfallige und unästhetische Orgelbegleitung.*) Bei dieser Gelegenheit können

---

*) Des geehrten Correspondenten Meinung über diesen Künstler

Digitized by Google

wir nicht umhin, zu erwähnen, dass ungeachtet der hiesigen schönen Orgelwerke das Orgelspiel in der Regel gerade den schwächsten Theil unseres Musikwesens bildet. An den hiesigen Hauptkirchen befindet sich leider auch nicht ein einziger Organist, der auf das Prädicat eines Künstlers mit vollem Rechte Anspruch machen dürfte. Einige stehen hinsichtlich ihrer Leistungen sogar noch unter der äussersten Mittelmässigkeit. Es wird auch wohl in dieser Beziehung so leicht nicht anders werden, so lange wenigstens nicht, als man, statt sich zu bestreben tüchtige Künstler für dies Fach zu gewinnen, fortfährt, bei Besetzung der Organistenstellen diese als Retraiten oder Versorgungsplätze zu betrachten. — Die dritte Piece des Concertes bildete eine von einer Dilettantin gesungene *Händel*'sche Arie, der unmittelbar darauf und zum Schlusse desselben Meisters Hallelujah folgte.

In einem von Madame *Francisca Cornet*, der Gattin des abgetretenen Stadttheater-Directors, am 12. April im Apollosaale gegebenen Concerte führte dieselbe drei ihrer Schülerinnen dem Publicum vor: ihre Tochter, eine Demoiselle *Magner* und Demoiselle *Jacobson*. Die jungen Damen sangen recht brav; namentlich ist die Letzte der genannten im Besitze einer hübschen Stimme, vieler Fertigkeit und gut ausgebildeter Schule. Sie sang den Tadoliniwalzer von Ricci, und ist bereits, wie wir hören, nach Königsberg engagirt worden.

In demselben Locale gab am 14. d. Mts. der Musiklehrer Herr *Grund*, unter dem Namen eines dritten diesjährigen philharmonischen, ein Concert, welches mit *Mendelssohn-Bartholdy's* origineller Ouverture zum Sommernachtstraum begann, der die grosse, von Demoiselle *Beer* gesungene Sopran-Arie in Fdur aus *Mozart's* Don Juan folgte. Die mehr für das Zimmer als den Concertsaal sich eignende Stimme dieser angehenden Sängerin ist zwar angenehm, aber ohne Volumen; der Vortrag etwas gezwungen und manierirt. Der hiesige Pianist Herr *Otto Goldschmidt* versuchte sich an *Beethovens* grossem Esdur-Concerte, welches er im Allgemeinen mit vieler Fertigkeit spielte; aber, um *Beethoven* vorführen zu können, muss man in seinen Geist eingedrungen sein, und mit dem blosen Notenabspielen allein ist es noch lange nicht gethan. Die erwähnte Dem. *Beer* trug noch ein paar Lieder im kleinen Stil recht hübsch vor, und den Schluss bildete *Beethovens* herrliche Bdur-Symphonie, deren im Uebrigen gute Ausführung leider durch mehrfache Fehler der Blechinstrumente und durch einen barbarischen Paukenschläger, der das Reich allein haben wollte, beeinträchtigt wurde.

Das Theater anlangend, so wurde nach 23tägiger Pause das neu restaurirte Haus unter der nunmehrigen Direktion der Herren *Baison* und *Maurice* am 20. April eröffnet, und zwar mit *Webers* Jubelouverture, auf welche ein Festspiel von Dr. *Prutz* und sodann *Goethe's* Egmont folgte.

streitet mit der nachfolgenden von Weimar uns zugekommenen, so wie grossentheils auch mit allen in Leipzig ausgesprochenen. Doch schien uns das kein Recht zu ihrer Unterdrückung zu geben.
D. R.

Die erste Opernvorstellung fand am 22. statt. *Mozart's* Don Juan war dazu ausersehen, und wurde mit theilweise neuer Besetzung gegeben, welche sich solchen Beifall erwarb, dass das Meisterwerk bereits zum zweiten Male wiederholt worden ist. Das neu engagirte Mitglied Herr *Clement* ist ein wackerer Don Juan. Im Besitz einer, namentlich im mittleren Register sehr volltönenden Baritonstimme, verbindet er mit correctem Gesange eine ausdrucksvolle Vortragsweise, der indessen gerade für diese Partie etwas mehr südliche Wärme zu wünschen wäre. Sein Spiel ist anständig, sogar nobel. So hätten wir denn einmal wieder einen ordentlichen Don Juan, eine Partie, in welcher eine gute Anzahl von Sängern gewöhnlich nichts weiter als einen liederlichen Weinreisenden zu veranschaulichen pflegt.

Herr *Schott* ist ein Bassist mit voluminösem Organ. Er gab den Comthur, und Herr *Knopp*, ein gut ausgestatteter Tenor, scheint alles Ernstes die in dramatischer Hinsicht eigentlich sehr dürftig ausgestattete Rolle des Don Octavio zu Ehren bringen zu können. Demoiselle *Michalesi* sang die Elvira mit Beifall, und die Partie des Masetto, früher von Herrn *Brüning* unübertrefflich gespielt, aber herzlich schlecht, oder vielmehr gar nicht gesungen, hat in den Händen des mit kräftiger Stimme begabten Herrn *Kren* zwar nicht das umgekehrte Schicksal, könnte aber jedenfalls besser gespielt werden. Doch scheint Herr *Kren*, was Darstellung anlangt, nicht ohne gute Anlagen zu sein, und aus einer einzigen Debütrolle lässt sich kein definitives Urtheil schöpfen.

Vom früheren Personal waren in dieser Oper beschäftigt: Madame *Fehringer*, als Donna Anna, eine Partie, der sie, so schätzenswerth die Leistungen dieser Sängerin sonst auch sind, weder im Gesange noch in der Vortragsweise gewachsen erscheint. Herr *Bost* als Leporello ist als Sänger sehr brav, berücksichtigt aber mehr als unumgänglich nothwendig die Galerie. Demoiselle *Jacques* liefert eine etwas affectirte Zerlina. Orchester und Chor leisteten Tüchtiges, nur hätten wir in der Maskenscene das Doppelorchester lieber auf der Bühne gesehen.

Ausserdem wurde *Lortzing's* Zaar und Zimmermann am 26. gegeben, in welchem Herr *Röder* als Gast in der Rolle des van Bett auftrat, so wie an den beiden letzten Tagen dieses Monats die Montecchi und Capuleti und die Hugenotten. In letzterer Oper hörten wir Herrn *Erl*, vom k. k. Hofoperntheater zu Wien, als Gast, und Demoiselle *Rummel* vom Hoftheater zu Wiesbaden, Ersteren in der Rolle des Raoul, Letztere als Margarethe. Beide erwarben sich Beifall. Weniger Herr *Dalle Aste*, der als Marcel debütirte.

Weimar. Herr *Carl Schuberth*, erster Solovioloncellist des Kaisers von Russland, vor Kurzem mehrfach in musikalischen und anderen Blättern mit vorzüglicher Auszeichnung genannt, ist in den letzten Tagen des April zu wiederholten Malen auch hier mit dem glänzendsten Erfolge aufgetreten. Er spielte zuerst privatissime am grossherzogl. Hofe, darauf in einem Hofconcerte, sodann im Theater und endlich in hiesiger Hauptkirche in einem

Digitized by Google

zum Besten der Armen veranstalteten Concerte, und hatte sich bei allen seinen Leistungen einer Anerkennung zu erfreuen, wie sie hier stets nur Künstlern ersten Ranges zu Theil ward. Namentlich wurde er im Theater, wo sich allein die Stimmung des grösseren Publikums frei äussern konnte, sogleich beim ersten Auftreten mit lebhaftem Applaus empfangen, der sich nicht nur bei jeder vorgetragenen Nummer, sondern bei jedem Abschlusse einzelner Tongruppen, in wärmster Steigerung wiederholte. Während man sonst auch hier mehr und mehr angefangen hatte, die an anderen Orten so schroff hervorgetretene Gleichgiltigkeit gegen musikalische Virtuosität zu theilen und so von einem Extrem auf das andere überzuspringen, konnte es einem Künstler von so hervorragenden Verdiensten, wie H. *S.* dennoch nicht schwer fallen, die musikalische Uebersättigung des Publikums so wie die sonstige Ungunst der Zeitumstände zu überwinden und Kenner und Laien für sich einzunehmen. Fragen nun aber unsere verehrl. Leser nach den Vorzügen dieses, seinem deutschen Vaterlande leider schon seit 12 Jahren entrückten Violoncello-Meisters, so beruhen sie, unsers Ermessens, vorzüglich in einer ungemeinen Kraft, Fülle, Reinheit und Geschmeidigkeit des Tones, welcher seinem, wir möchten sagen: beseelten Bogenstriche, von pp bis zum ff hinan, stets in gleicher Schönheit entströmt; in einer, in solcher Vollendung vielleicht noch nicht dagewesenen Fertigkeit, Sicherheit und Leichtigkeit in den schwierigsten Gängen, Passagen und Fiorituren, welche ihm, auch bei der rapidesten Schnelligkeit, im Ligato wie im Staccato stets mit gleicher Sauberkeit und ohne die sonst wohl vorkommende störende Beimischung allerlei lästigen Geräusches gelingen, und in einer wahrhaft hinreissenden Innigkeit und Zartheit der Cantilene, welche vorzüglich beim wiederholt verlangten Vortrage des *Franz Schubert*'schen Ave Maria den tiefsten Eindruck hervorbrachte. Fügen wir hinzu, dass dieser wahrhaft grosse Künstler auch als Componist für sein Instrument einen sehr bedeutenden Rang einnimmt, und die bereits bis zum Ueberdrusse ausgetretenen Pfade vermeidend, viel Neues und Eigenthümliches in solider Form Ausgegossenes bietet, so erklärt es sich wohl von selbst, wenn er, noch überdies begünstigt durch die Vorzüge einer interessanten und anziehenden Persönlichkeit, in allen Kreisen den günstigsten Eindruck hervorbrachte, der gewiss auch an anderen Orten nicht ausbleiben wird.

F e u i l l e t o n.

Der Violinist *Remmers*, dessen Tod wir S. 117 erwähnten, war am 12. Januar 1805 zu Jever im Oldenburgischen geboren (nicht, wie es am a. O. heisst, im Haag), erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, dem dortigen Musikdirektor, genoss dann die Unterweisung von *Ritz* in Berlin, wurde Mitglied der dasigen Kapelle, ging dann nach Russland (wo er zum Kammervirtuosen ernannt wurde), und vollendete seine Ausbildung in Frankreich. Durchreist hat er fast alle Länder Europa's, selbst in Ungarn und der Wallachei war er; seine letzte Reise führte ihn nach Holland, wo er am 28. Januar 1847 im Haag verstorben ist.

Am 25. April gab der bekannte Musikdirektor *Kloss* in der Paulinerkirche zu Leipzig ein Orgelconcert für milde Zwecke, und spielte darin: Fuge von *Händel;* Fantasie über italienische Volkslieder von *Corelli;* die B-A-C-H-Fuge von *Sebast. Bach;* Fantasie mit Variationen über ein englisches Thema von *Rinck.* — Fräul. *Simon* sang eine Arie mit obligater Orgel von der Composition des Concertgebers; eine Anzahl Dilettantinnen sangen Frauenchöre von *Mendelssohn-Bartholdy* und *Schubert.*

Fr. Kühmstedt, Musikdirektor am Gymnasium und Seminar zu Eisenach, ist zum Professor ernannt worden.

Die Prinzessin von Preussen hatte *Liszt* die sämmtlichen musikalischen Werke des Prinzen Louis Ferdinand geschenkt; *Liszt* hat über verschiedene Motive daraus eine Elegie geschrieben und sie der Prinzessin gewidmet.

Beethoven's Musik zu Egmont, mit verbindendem Gedichte von *Grillparzer,* ist in London bei Herrn *Wilson* mit glänzendem Erfolg aufgeführt worden.

Letztes Concert des Pariser Conservatoriums der Musik. Adur-Symphonie von *Beethoven;* — Choral aus dem 16. Jahrhundert; — zwei Etüden für die Harfe, componirt und gespielt von *Godefroi;* — Arie aus *Mozart's* Zauberflöte (In diesen heil'gen Hallen), gesungen von *Alizard;* — *Méhul's* Ouverture zum „Jungen Heinrich."

Bei der Abschiedsvorstellung der Mad. *Stoltz* in der Pariser grossen Oper ist eine neue Art von Huldigung angewendet worden: man begnügte sich nicht mit Blumen, Kränzen, Gedichten und dergl., sondern liess auch drei oder vier Paar Tauben durch das Haus fliegen.

Prudent, der Pianofortecomponist, hat vom König von Preussen die grosse Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft erhalten. Er hatte ihm eine Composition über die Jüdin gewidmet.

Der deutsch-vlämische Sängerbund feiert sein diesjähriges Sängerfest am 27. und 28. Juni zu Gent. Zur Aufführung kommen: Bacchuschor aus *Mendelssohn's* Musik zu Sophokles Antigone; — Meeresstille und glückliche Fahrt, von Kapellmeister *C. L. Fischer* zu Würzburg; — Chor aus *Bernhard Klein's* Oratorium David; — Festcantate von *C. Leibl,* Domkapellmeister in Köln; — An das Vaterland, von *Conradin Kreutzer;* — Liedesfreiheit, von *Marschner;* — Der Rhein, von *Joseph Panny;* — An die Künstler, von *Mendelssohn-Bartholdy;* — Kriegerscene vom Kapellmeister *Fischer;* — Broedergroet, door *Eylkens,* van Antwerpen; — Kyrie eleison, door *Emil Beansarq,* van Gent; — Zang der Gentenaren, door *Mengal,* van Gent; — Ode Sapphica, door *Hanssens,* van Brussel.

In Potsdamm ist *Lortzing's* Waffenschmied zu Worms mit grossem Erfolg über die Breter gegangen.

In Rohrau (Niederösterreich), bekanntlich *Joseph Haydn's* Geburtsort, ist bei einem Brande dessen Geburtshaus ein Raub der Flammen geworden.

August Möser, der Berliner Violinvirtuos, ist von seiner Kunstreise durch Russland nach Berlin zurückgekehrt.

Bei der Tantième, welche die Berliner Hofbühnen gewähren, sind folgende Aenderungen eingeführt worden. Für ein Stück, das den ganzen Abend füllt, werden 7 Prozent gezahlt (bisher 10 Prozent); werden mehrere zusammen gegeben, für das Hauptstück $4\frac{1}{2}$ (bisher 6 Prozent), für das Nebenstück $1\frac{1}{2}$ (wie bisher); sind beide Stücke sich ungefähr gleich, für jedes 2 (bisher 3) Prozent. Statt dass bei Opern der Componist bisher von diesen Sätzen $\frac{2}{3}$, der Dichter $\frac{1}{3}$ erhielt, empfängt jetzt der Componist das Ganze, und hat sich deshalb seinerseits mit dem Dichter zu verständigen.

Digitized by Google

Die Pariser Revue et Gazette musicale theilt in französischer Uebersetzung zwei Briefe mit, welche ein junger Flamländer, *Jerôme de Cocke*, Zeitgenosse *Luthers*, von Wittenberg in seine Heimat geschrieben haben soll, und worin er sich namentlich über *Luther's* musikalische Bestrebungen und Verdienste ausspricht. Herr *E. Fétis*, der Sohn des bekannten Brüsseler Gelehrten und Direktors des dasigen Conservatoriums, will diese Briefe unter alten Manuscripten, die er in einer Auktion erkauft, mit aufgefunden haben.

Auf der Pariser grossen Oper erschien ein neues Ballet in zwei Aufzügen, mit hübscher Musik von *Casimir Gide*; der Titel ist: Ozaï. — Die komische Oper brachte ein neues Werk des talentvollen *Adrien Boieldieu* (des Sohnes vom Tondichter des Johann von Paris etc.), Namens: „Der Strauss der Infantin" (Le Bouquet de l'Infante), in drei Aufzügen, Buch von *Planard* und *Leuven*. Es gefiel sehr; c'est un succès d'acteurs, d'auteurs et de compositeur, sagt die Pariser Revue musicale.

Der schon durch andere Compositionen bekannte *Jakob Offenbach* gab in Paris ein „Concert dramatique", worin u. A. eine kleine Operette desselben: „Der Alkoven" vielen Beifall fand.

Dupres ist von seiner bekanntlich total verunglückten Kunstreise nach Deutschland wieder in Paris eingetroffen.

Der grosse französische „Musikverein des Westens" feiert dies Jahr sein Musikfest im Juni zu Niort. Aufgeführt werden folgende Stücke: am ersten Tage: Die Gefangenen Israel's, Oratorium in zwei Abtheilungen von *E. Delavault* d. Jüng. (das Gedicht von seinem Vater), aus Niort gebürtig; — Stücke aus *Händels* Judas Makkabäus; — Der gefangene Kreuzfahrer, fünfstimmiges Madrigal von *Orlando Gibbons*; — Benedictus aus *Beethovens* C dur-Messe; — Stück aus *Marcello's* 20stem Psalm; — Gloria aus *Cherubini's* Messe in F. — Am zweiten Tage: *Beethovens* Pastoralsymphonie; — Ouverture zu Otello von *Rossini*; — Ouverture aus *Weber's* Freischütz; — erstes Finale aus *Rossini's* Wilhelm Tell; — zweites Finale aus *Donizetti's* Lucia di Lammermoor.

In Paris starb der Flötist *Johann Georg Wunderlich*, 92 Jahr alt, früher einer der ersten Meister auf seinem Instrumente, lange Zeit hindurch Orchestermitglied an der grossen Oper und Lehrer am Conservatorium. Unter Anderen war auch *Tulou* sein Schüler. — In Algier starb der dortige Theaterdirektor *Honoré Curet*.

In Brüssel hat *Marliani's* in Deutschland wohl wenig bekannt gewordene, obwohl in deutscher Uebersetzung bei Breitkopf und Härtel erschiene Oper: „Die Xacarilla" vielen Beifall gefunden.

Adolph Adam in Paris, bereits früher Ritter der französischen Ehrenlegion, ist zum Offizier derselben befördert worden. — *Félicien David* erhielt, auf Veranlassung seines Christoph Columbus, ebenfalls das Kreuz der Ehrenlegion.

An einer neuen Orgel hat man, anstatt des Ebenholzes, zu den Tasten schönes Rubinglas angewendet, und seitdem haben mehrere Pianofortebauer angefangen, diesen Stoff auch zu Pianofortetasten zu verwenden. (Allgem. Modezeitung.)

Friedrich Kücken hat für seine Oper: „Der Prätendent" vom König von Würtemberg als Zeichen der Anerkennung eine goldene mit Brillanten besetzte Dose erhalten. Die Oper selbst macht fortwährend volle Häuser. — Der Baritonist *Leithner* aus Wien, einer der Hauptdarsteller in der erwähnten Oper, ist zum Würtembergischen Kammersänger ernannt worden.

Am Himmelfahrtstage wurde in Berlin eine neue Messe von der Composition des dortigen englischen Gesandten Grafen von Westmorland aufgeführt.

Verdi's Ernani ist in Hannover durchgefallen.

In Wien ist eine Kantate: Die vier letzten Dinge, Buch von *Christoph Kuffner*, Musik von einem jungen Tonsetzer *Franz Krenn* aufgeführt und als ein viel versprechendes Erstlingswerk befunden worden. Die Kantate zerfällt in vier Abtheilungen: die erste schildert verschiedene Zustände des Lebens, und dann das Ende der Welt; die zweite enthält das jüngste Gericht; die dritte führt uns in die Hölle, die vierte in den Himmel.

Das Lahrer Gesangfest (Baden) sollte auf Verfügung des dortigen Oberamtes, „wegen des jetzt herrschenden Nothstandes" erst nach der Ernte gehalten werden; die Verfügung wurde jedoch wieder zurückgenommen, weil die Vorbereitungen zu dem Feste bereits zu weit vorgerückt waren, und letzteres findet daher in der früher bestimmten Weise Statt. Wie die herrschende Noth mit der fröhlichen Gesangesmuse in solchem Zusammenhange steht, ist freilich schwer abzusehen.

Thalberg hat in Hannover Concerte gegeben. Er spielte dabei auf einem Instrumente von *Perau* in Berlin, das allgemein als vortrefflich anerkannt wurde.

In Prag hat sich ein Pensionsverein für Militärkapellmeister gebildet.

Druckfehler. In Nr. 19. d. Bl., S. 326, Zeile 6 von unten lese man statt Dominante — *Unter*dominante.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Im Verlage bei **H. Hotop** in Cassel ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Spohr's Jubel-Fest

im Januar 1847.

8. broschirt. Preis 6 Silbergroschen.

Es dürfte hinreichend sein, die vielen Verehrer Spohr's nur auf das Erscheinen obigen Werkchens aufmerksam zu machen, indem wir nur noch bemerken, dass der Ertrag zur Unterstützung Nothleidender bestimmt ist.

Cherubini's

FANISCA,

Oper in 3 Acten,

Partitur mit italienischem Texte und unterlegtem Klavierauszuge, haben wir vorräthig und liefern dieselbe für netto 10 Thlr. 20 Ngr.

Leipzig, im Mai 1847.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten Mai. **Nr. 21.** 1847.

Inhalt: Ueber *Félicien David's* neue Ode-Symphonie Christoph Columbus. — *Nachrichten:* Aus Dresden. Aus Paris. Aus London. Aus Leipzig. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber Félicien David's neue Ode-Symphonie CHRISTOPH COLUMBUS.

(Von Dr. *F. G. Bamberg.*)

David ist durch den ausserordentlichen Erfolg seiner „Wüste“ zu einer Art von Berühmtheit gelangt. Die Sekte der St. Simonisten der er angehört, das Nationalgefühl der Franzosen, das sich so dankbar gegen Jeden erweist, der zum Ruhme der französischen Bildung beiträgt, die Gewinnsucht selbstsüchtiger Musik-Verleger endlich haben das unläugbare Talent des jungen Künstlers überschätzt und ihn dadurch jedem Unparteiischen gegenüber die Stellung erschwert. *David* hat dies auf seiner Reise nach Deutschland gewiss schmerzlich empfunden, und sein Erfolg würde bei uns ein ungleich grösserer gewesen sein, wenn man ihn weniger angepriesen und nicht mit *Mozart* und *Beethoven* verglichen hätte. Aber auch in Paris blieben die Folgen jener Ueberschätzung nicht aus, denn *David's* zweites Werk, Moses, wurde mit ungewöhnlicher Strenge beurtheilt und konnte sich den vielleicht allzuüberspannten Anforderungen des Publikums gegenüber nicht halten. Mit Christoph Columbus wollte *David* nun gleichsam in dritter Instanz appelliren und, Dank seinem günstigen Sterne, er hat den schwierigen Prozess gewonnen und die öffentliche Meinung seinem Talente freundlich zugewendet. Drei Dichter, die Herren *Méry*, *Ch. Chaubert* und *Sylvain Saint-Etienne* bearbeiteten ihm den einfachen Stoff zu einer Art von Cantate, der man an einigen, aber nur wenigen Stellen anmerkt, dass ein ächt poetisches Talent seine Hand dabei hatte, das *Méry's* nämlich. Das Libretto zerfällt in 4 Theile, wovon der erste die Abfahrt, der zweite eine Nacht in den Tropenländern, der dritte einen Aufruhr und der vierte die Ankunft in der neuen Welt behandelt. Die Einleitung ist kurz und gelungen, dem Charakter nach schildernd, aber nicht charakteristisch genug, als dass die erklärenden Worte die eben folgen dabei unentbehrlich wären. Die rezitirten Strophen beziehen sich dabei auf den Ozean, dem verkündet wird, dass er nunmehr die schönen Gefilde nicht ferner verbergen soll, da Columbus ihr Dasein ahne. Dieser tritt nun mit einem Rezitativ und einer Arie auf, in welcher er ausdrückt, wie er dem Rufe der Meeresgeister und der reizenden Aussicht auf herrlichen Lohn folge. Die Arie ist eine der besten Nummern des ganzen Werkes, was freilich nur die Verehrer älterer Musik, in deren Art sie geschrieben ist, anerkennen werden. Das lebhafte frische B dur drückt ganz das Gefühl der Zuversicht und des festen Willens aus, das „Partous“ ist schön und scharf accentuirt und die ganze Behandlungsweise erinnert an *Sacchini* und die alte neapolitanische Schule. Auch im folgenden Stücke hat *David* das Pathos der älteren Musik beibehalten, und ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich sage, dass ihm im Solo und Chor, in welchem Columbus sich Treue schwören lässt, *Händel* vorgeschwebt habe. Doch ist dies nur bis zur Hälfte der Szene bemerkbar und im zweiten Theile wird der Rhythmus auf einmal moderner, der Chor bunter und greller, bis endlich ein kurzes, an sich lobenswerthes Nachspiel den wohlthätigen Eindruck des breiten, pathetischen Anfanges gänzlich verwischt. Hier tritt im Libretto die Dichterhand hervor und zwar in einem rührenden Zuge, den wir um so höher zu schätzen wissen, als der erste Theil ohne ihn unfehlbar monoton hätte werden müssen. Eine rezitirte Strophe spricht uns von einer Braut die an Bord will, um den Geliebten noch einmal zu sehen. Wie fruchtbar wirkt ein so kleiner unerwarteter Zug nicht auf die Phantasie! Die ganze Schiffsmannschaft des Columbus wird uns dadurch menschlich näher gebracht, wir ahnen einen Herzens-Roman, wahre Begeisterung in demjenigen, der sein Liebstes im Heimathlande verlässt, um Ehre und Ruhm zu erringen. Der Bräutigam (Fernand) beginnt dies Abschieds-Duett, das in A moll elegisch im Style der *David*'schen Lieder anfängt, beim Ensemble in Dur übergeht und durch das Signal zur Abfahrt gleichsam unterbrochen wird. Eine effectvolle Fanfare zeigt die Abfahrt an, die am Ufer Zurückgebliebenen beginnen im Angesichte der scheidenden Brüder ein Gebet, dessen erster Satz, in B moll, von ernster und erhabener Wirkung ist. Der zweite Theil, der durch Worte und Tonart (B dur) einen hoffnungausdrückenden Gegensatz zum ersten, mehr düsteren, bilden soll, ist weniger gelungen. Das „prions“ im Sopran könnte eben so gut „jouons“ heissen. Dagegen ist der vom Schiffe herübertönende Gesang von günstiger Wirkung, wie denn überhaupt die ganze Szene nicht ohne dramatischen Geist behandelt ist.

Der zweite Theil ähnelt seinem Inhalte nach am

Digitized by Google

Meisten der „Wüste“. Die rezitative Strophe, die ihn eröffnet, beschreibt die Szene:

> Des Meeres Grösse ist in Nacht gehüllt;
> Die Winde schweigen, Ruh' umgibt das Schiff;
> Der Himmel rundet sanft sein Sternenzelt
> Um tiefen Schlaf der Erd- und Wasserwelt.

Hieran schliesst sich ein Tongemälde von lieblicher Wirkung. Der Satz geht aus A dur und bewegt sich meist in den Holz-Blase-Instrumenten, die den Zauber einer Tropennacht recht ausdrucksvoll schildern. An dieser Stelle trat mir die Dichterhand zum zweiten Male entgegen, und es müsste sonderbar zugehen, wenn diese und die vorhin erwähnte nicht von *Méry* herrührte. Der Schiffsjunge, das Waisenkind, stimmt nämlich ein Klagelied an, und man hat in den Worten:

> Va, petit mousse,
> Dans un climat lointain;
> La mer est douce
> Pour le pauvre orphelin!

in der That wieder ein ganzes, und zwar ein rührendes poetisches Bild. Vielleicht kommt die edle Wirkung, die mir die blose Idee zu dieser Szene macht, theilweise auch auf Rechnung der Gewohnheit, dass man Schiffsjungen gewöhnlich von Grogg und den daheim gelassenen Dirnen singen lässt. Wie dem nun auch sein mag, Dichter und Componist haben hier einen glücklichen Wurf gethan, und ohne dass der „Chanson du mousse“ einen besonders grossen musikalischen Werth hätte, bringt er, da *David* noch obendrein den guten Einfall hatte, ihn von einem Knaben singen zu lassen, eine günstige Wirkung hervor. Ihm schliesst sich ein Gesang der Urgeister an, der ohne Worte hinter dem Orchester gesungen wird. Er ist im Ganzen recht effectvoll, wiewohl keine entschiedene Melodie in ihm hervortritt. An diese phantastische Szene schliesst sich der Chor der Schiffsmannschaft in D dur, der zu den besten des Werkes gehört. Hierauf singt Fernand eine Reverie, und fordert einen Seemann auf, ihm zur Erinnerung an die Heimath eine Ballade zu singen. Spanischen Charakter hat diese eben nicht, dahingegen geben ihr die begleitenden Castagnetten immerhin eine gewisse Farbe, die aber nur äusserlich wirken kann. Der darauf folgende Trinkchor der Matrosen wird von einem Orkane unterbrochen, dessen Darstellung nicht besonders originell genannt zu werden verdient. Ueberhaupt sind wohl die Mittel zur Beschreibung von Stürmen und Gewittern bereits erschöpft, namentlich wenn sie rein schildernder Art sein soll. Ich werde besser unten noch Gelegenheit haben, von diesem Missstande bei Nachahmungen von Natur- und anderen Szenen zu sprechen, und will hier nur kurz erwähnen, dass es in der Musik geistige Mittel gibt, im Hörer die Vorstellung von einem Sturme zu erwecken, ohne dass ein solcher wirklich nachgeahmt wird. Als schlagendes Beispiel sei hier der Sturm in der Einleitung zu *Gluck's* Iphigenia in Tauris erwähnt, der durch eine einzige sich steigernde Figur dargestellt wird und nicht allein die Illusion vollständig befriedigt, sondern ganz dem Pathos des Stückes angemessen ist. Er ist nicht romantisch, nicht pittoresk, nicht sinnlich objektiv, sondern rein geistig wiedergegeben. *David* gehört überhaupt viel zu wenig zu den innerlich erregten Naturen, als dass er das Aeussere zur inneren Verarbeitung in sich aufnehmen und als geistiges Eigenthum ausdrücken sollte. Er bleibt im Gegentheil gern in äusseren Situationen verloren und beschreibt daher auch mehr als er eigentlich darstellt. Während des Sturmes erheben die Matrosen ein Gebet, dem das Unwetter zu weichen scheint. Das Meer beruhigt sich endlich und unter wiederholtem Ertönen des Trinkchores schliesst der zweite Theil.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Aus *Dresden*. (Die Oper.) Wenn wir auf die Zeit zurückblicken, die zwischen unserem letzten Opernbericht in d. Bl. und dem verflossen ist, den wir so eben beginnen wollen, da sollte uns eigentlich wohl bange werden ob der Fülle des Stoffes, die uns da zu überwältigen drohen möchte. So wenigstens sollte man meinen. Aber wir dürfen uns und unsere freundlichen Leser leider damit trösten, dass das wirklich so arg gar nicht sei — leider, sagen wir: denn allerdings, bei unserer Bühne sollte wohl von Rechtswegen eine frischere Regsamkeit, eine potenzirtere Lebensthätigkeit sich offenbaren, als wir das im Ganzen rühmen dürfen. Unser Personal ist gross, und wenn allerdings zugestanden werden muss, dass für so manche Hauptfächer genügende Repräsentanten uns fehlen, so liesse sich doch in Betreff der Vorführung von Novitäten mehr leisten, wenn man die Kräfte gehörig vertheilen und benutzen wollte, da man doch einmal von der in gewissem Maasse wenigstens sehr wohl durchführbaren Vertheilung der Rollen mit Rücksicht auf die Individualität der Darsteller ziemlich abzusehen scheint.

An Neuigkeiten hatten wir im verflossenen Wintersemester, der Zeitfolge nach: *Lortzing's* Waffenschmied, *Halévy's* Musketiere der Königin, *Gluck's* Iphigenia in Aulis; neu einstudirt ging *Herold's* Zampa in Scene. Da sich aber unschwer voraussehen liess, dass die letztgenannte Oper bei der hiesigen Besetzung nicht lange auf dem Repertoir sich halten werde, so wäre die Zeit vortheilhafter auf das Einstudiren einer wirklichen Novität verwendet worden. Derlei Rücksichten scheint man indess nicht zu kennen, und bedauerlicher Weise gewinnt es sehr oft den Anschein, als ob irgend eine Oper, die durch einen einflussreichen Sänger oder eine dito Sängerin (um einer einzelnen Partie willen, in der sie zu glänzen gedenken) zur Aufführung mit irgend welcher Dringlichkeit anempfohlen wird, dann auch sofort auf dem Repertoir erscheinen müsste. Allerdings lässt sich eine Berücksichtigung derartiger Vorschläge sehr wohl rechtfertigen. Denn wer möchte einem Künstler den Wunsch verweigern, in einer seiner Individualität angemessenen, soit-disant dankbaren Partie sich dem Publikum zeigen, und dadurch sein Repertoir bereichern zu wollen? Wer möchte einer Direktion einen Vorwurf machen, wenn sie tüchtigen Mitgliedern sich nach Mög-

Digitized by Google

lichkeit gefällig erweist? Aber es wird dabei wohl zu berücksichtigen sein, dass die Künstler nicht selten durch äusserliche Momente bei derartigen Vorschlägen unbewusst sich leiten lassen, und dass sie nicht selten einen Erfolg zu erringen sich schmeicheln in Partieen, welche ein unbefangenes Urtheil von vorn herein als unpassend und darum erfolglos für sie wird bezeichnen müssen. Es wird daher wohl zu berücksichtigen sein, dass die höhere, leitende Idee, welche bei jeder gut geordneten Bühne der Feststellung des Repertoirs zum Grunde liegen müsse, durch derartige Einschiebungen nicht zu stark alterirt, wohl gar gänzlich neutralisirt werde — dass endlich nur in sehr seltenen Fällen um einer einzelnen Persönlichkeit willen die Gesammtkräfte einer Bühne für längere Zeit und in voraussichtlich unfruchtbarer Weise in Anspruch genommen werden dürfen, nur vielleicht um jene, auf Kosten dieser, glänzen zu lassen. Wohin sollte es führen, wenn man allen Mitgliedern diese Wahlfreiheit zugestehen wollte? Und da das natürlich nicht angeht (denn eine derartige Ochlokratie und daraus resultirende Zerrüttung des gesammten Repertoirs kann und wird keine, auch nicht die schwächste Direction sich jemals gefallen lassen), so wird bei etwaiger Gewährung eines solchen Vorzuges mit grosser Umsicht, mit aufmerksamer Berücksichtigung der Verhältnisse zu verfahren sein, wenn nicht die Direction sich wohlbegründeten Vorwürfen des übrigen Personals wie des Publikums ausgesetzt sehen will. Trifft eine derartige unfreie Wahl Novitäten, so wird sich eben darin eine Rechtfertigung für dieselbe finden lassen, insofern eine prompte Vorführung derselben zu den unabweislichen Pflichten einer umsichtigen Bühnenleitung gehört. Ganz anders aber gestaltet sich die Sache, wenn es sich um Wiederbelebung älterer, vom Repertoir verschwundener Stücke handelt: es sind da alle einschlägigen Punkte mit verdoppelter Sorgfalt zu erwägen, und nur wenn ein ganz entscheidendes Uebergewicht zu Gunsten des älteren Werkes sich herausstellt, mit seiner Inscenirung zu verfahren.

In diesem, unseres Dafürhaltens wohl zu beachtenden Unterschiede liegt auch der Grund, weshalb wir z. B. die Aufführung von *Halévy's* Musketieren durchaus gutheissen, obwohl der Erfolg derselben unter den hiesigen Verhältnissen vorauszusehen war, und dagegen die Inscenirung des Zampa nicht zu rechtfertigen vermögen, obwohl die letztgenannte Oper ohne Zweifel mehr künstlerischen Werth hat als die erstgenannte — der Erfolg war bei beiden derselbe: ein paar Mal ohne sonderliche Theilnahme wiederholt, und dann wahrscheinlich für immer, wenn nicht die Noth einmal sehr gross wird (wir haben schon das Ansetzen von vier verschiedenen Opern an einem Tage erlebt!), in die Archivschränke neben unzähligen Schicksalsgenossen feierlich beigesetzt zu werden. „Wo kein Fortschritt, da ist Rückschritt — einen Stillstand gibt es nicht!" — Gilt dieser Ausspruch auch in der Kunst (und wir bezweifeln das keinen Augenblick), so muss unsere Oper auf retrograder Bahn sich befinden, denn von einem Fortschreiten ist in dem letzverflossenen halben Jahre nichts bemerklich geworden, man müsste denn den Umstand den Fortschritten beizählen wollen, dass unser Repertoir seit jener Zeit noch schwankender und principloser, die Besetzung so mancher Opern eine unerklärlichere, die Ausführung vieler derselben — und häufig gerade der tüchtigsten und gediegensten Werke — eine noch mangelhaftere geworden zu sein scheint. Unsere Oper ist in ein Stadium der Verwirrung, ja man möchte sagen der Zerrüttung gerathen, aus dem sie nur durch eine vollständige Reorganisation gerettet werden kann. Aehnliches freilich macht sich jetzt bei allen deutschen Bühnen geltend, und gern gestehen wir zu, dass wir in Einzelnheiten noch so manche Vorzüge vor vielen derselben haben, freuen uns, dass in einzelnen Punkten wieder ein Streben nach dem Besseren, Seitens der Oberleitung, sich merklich mache, und sind nicht unbillig genug, eine totale Regeneration nach allen Seiten hin plötzlich zu verlangen. Wäre doch eine solche bei jeder grösseren, am Meisten bei einer Hofbühne unmöglich. Aber wir würden bei Weitem freudiger jeden, auch den kleinsten Fortschritt (dahin rechnen wir die neuerdings erfolgte innere und äussere Verbesserung unseres Chores, die theilweise erfolgte, theilweise dem Vernehmen nach projectirte Entlassung unverwendbarer Mitglieder, das jetzt immer ernstlicher hervortretende Streben der Direction, die im Personal vorhandenen bedeutenden Lücken auszufüllen und der deutschen Nationaloper ein klar heraustretendes Uebergewicht über die ausländische zu verschaffen) — wir würden auch die leiseste Spur eines Fortschrittes bei Weitem freudiger begrüssen, wenn dieselbe als Folge einer höheren leitenden Idee erschiene, wenn nicht überall der Mangel eines durchgreifenden, künstlerischen und kunstfördernden Princips so schroff hervorträte, so dass an die Darstellung eines in allen seinen Theilen abgerundeten, wohlverbundenem Ganzen, eines lebenvollen und lebenswarmen Kunstorganismus gar nicht gedacht werden zu können scheint, während doch mit einzelnen zufälligen, wenn auch ganz wohlgemeinten Verbesserungen keine nachhaltige und dauernde Erhebung erreicht werden kann.

Frau *Schröder-Devrient* hat während dieser Zeit, nach Ablauf ihres vorher bewilligten dreimonatlichen Urlaubes ihr neues Engagement wieder angetreten, und als Romeo in *Bellini's* bekannter Oper mit grossem und wohlverdientem Erfolge debutirt. Es ist jedenfalls merkwürdig, wie viel die Künstlerin selbst als Sängerin jetzt noch zu wirken vermag, wenn sie ihre Stimmmittel mit weiser Oekonomie verwendet, wenn wir auch nicht läugnen wollen, dass ein nicht mehr zu vermeidendes Sichtbarwerden von physischer Anstrengung in einzelnen Scenen, zum Theil auch manifestirt durch ein sehr hörbares Athemnehmen, den reinen Eindruck in etwas abschwächt, und dass wir wünschen müssen, die Künstlerin wolle mehr noch von jeglicher Uebertreibung im Spiele sich fern halten, die ja so leicht in leidige unkünstlerische Effecthascherei ausartet. Auch als Klytemnestra in *Gluck's* Iphigenia in Aulis hat sie sich als äusserst vortrefflich bewährt, obwohl die eben angedeuteten Desideria auch hier sich aufdrängten. Welchen Zweck man aber bei diesem kostspieligen Engagement verfolge, wird nicht klar, wenn man sieht, wie die Regie dem

Digitized by Google

Fräul. *Wagner* — einem sehr klar und bestimmt ausgesprochenen Mezzosoprane, dem die Höhe vom zweigestrichenen As an nur durch Forciren gelingt — eine Anzahl von Partieen jener Künstlerin (Euryanthe, Valentine, Norma u. s. w.) übereignet hat, und im Begriffe zu stehen scheint, dies Beginnen fortzusetzen. Da scheint uns schon die Kassenpolitik nicht sonderlich beobachtet, und es will uns denn doch zu wenig bedünken, wenn Frau *Schröder-Devrient* in drei Monaten nur zehn Mal auftritt. Hat man einmal das Engagement abgeschlossen, so suche man wenigstens von der unläugbaren Genialität der Künstlerin für die Kunst (wie für die Masse, so materiell letzteres klingt!) wirklich Nutzen zu ziehen. Und wenn es allerdings erforderlich ist, sich demnächst ernstlich nach einer Prima donna assoluta zum Ersatze umzuschauen, so wolle man wenigstens nicht aus irgend welchen Rücksichten sich auf eine junge Sängerin beschränken, deren ausserordentlich schöner Stimmfonds wie ungemeiner Fleiss vollste Anerkennung verdient, deren Individualität indess dem unbefangenen Beobachter als für jenes Rollenfach ganz ungeeignet erscheinen muss. Es ist überhaupt merkwürdig, was man Fräul. *Wagner* Alles zumuthet: Irma im Maurer, Baronin im Wildschütz, Susanne im Figaro, Euryanthe, Valentine, Norma, neuerlichst auch noch die Elvira im Don Juan und die Alice in Robert dem Teufel — noch merkwürdiger aber, dass sie selbst und ihre musikverständige nächste Umgebung dergleichen ruhig und zufrieden mit ansehen kann. Bei solcher Vielseitigkeit — wir wiederholen: die Stimme ist ein Mezzosopran — nun „da hört freilich Alles auf!"

Fräul. *Thiele* befestigt sich seit einiger Zeit immer entschiedener in der Gunst des Publikums. Haben wir schon vor längerer Zeit ihre Giulietta als eine treffliche Leistung anerkannt, hinter welcher indess ihre übrigen auffallend zurückblieben, so scheint sie dieselben jetzt mehr in's Niveau zu erheben. Ist ihr doch neulich als „Regimentstochter" selbst eine Fülle von Blumen und Kränzen gespendet worden, eine hier im Ganzen glücklicherweise noch seltene Ovation, auf die wir übrigens auch nicht den mindesten Werth legen, da die Motive derselben sehr häufig nichts weniger als künstlerischer Natur sind. Die Herren *Schuster* und *Curty* sind entlassen, die Fräul. *Wächter*, *Marburg* und *Claus* sollen es dem Vernehmen nach werden. Das Alles sind keine bedeutenden Verluste, doch werden sie immer Hemmungen bereiten, da wenigstens bis jetzt von Ersatz nichts verlautet, und unsere Bühne überhaupt mit den Engagementsgastspielen kein sonderliches Glück zu haben scheint. Ein Herr *Schiele* von Wien, der als Tonio (Regimentstochter) sehr wenig angesprochen, als Oktavio (Don Juan) eine beklagenswerthe Erscheinung war, ist vorläufig zur Aushilfe engagirt worden. Wozu soll das führen? Auf wie lange vorhalten? — Ein junger Tenorist, Herr *Arnold*, hat im Robert (als Waffenschmied) zum ersten Male die Bühne betreten; ob er Bühnentalent besitzt, wird sich jetzt noch schwer entscheiden lassen. Dass seine sehr hübsche Stimme in dem halben Jahre, seit er auf Kosten der Direction dramatischen Gesangunterricht genossen, nicht unbedeutend verloren habe, ist eine bedauerliche Wahrheit; liess es sich unter den obwaltenden Verhältnissen doch kaum anders erwarten. Tüchtige Theaterschulen thun uns dringend Noth, aber dann freilich auch tüchtige, gründlich gebildete Lehrer für dieselben!

Das Gastspiel eines Herrn *Hessel* vom Rostocker Theater als Peter Iwanow im Czaar ging spurlos vorüber; nicht minder das scheinbar improvisirte eines Herrn *Procop* von Carlsruhe als Papageno, das weit eher geeignet war, Bedauern zu erwecken als Beifall, da dem Gaste auch alle Requisiten für die Partie mangelten, ja er nicht einmal im Dialog fest und sicher sich erwies. Wie kann man nur solche Leutchen hier auftreten lassen, da man doch ohne Zweifel in der vorangegangenen Probe über ihre totale Unfähigkeit in's Klare kommen muss?

Gleichzeitig verhunzte (Verzeihung dem Ausdrucke, aber er scheint der bezeichnendste!) ein Fräul. *Wiedemann* von Königsberg in Pr. die „Königin der Nacht" auf das Fürchterlichste. Gänzlich falsche und unangenehme Tonbildung, unausgeglichene Stimmregister, eckige, holprige Coloratur, Mangel jeglicher Bravour und jeder Spur von Adel oder Geschmack im Vortrage, dabei noch schlechter Dialog und eine merkwürdige Kälte der gesammten Darstellung — da mag man sich wohl leicht einen Begriff von der Leistung machen. Ist denn wirklich eine so grundlose Verblendung möglich, dass ein, bis auf gekrümmte Haltung, vortheilhaftes Aeussere und eine an sich angenehme, auch bei richtig geleitetem Studium wohl für Coloraturausbildung geeignete Stimme schon zum Auftreten in solchen Partieen, wohl gar zum Engagement an den ersten Bühnen befähige? Und doch scheint es so, und diese Selbsttäuschung, diese eitle Selbstüberschätzung, dieses (vielleicht naive) Verkennen aller Kunstanforderungen könnte Einem wirklich bisweilen, wäre sie nicht in jeder Rücksicht allzubeklagenswerth, ein Lächeln ablocken! Auch als Prinzessin im Robert hat die genannte Dame das obige Urtheil durchweg bestätigt, und da hat selbst das Publikum, das bei der „Königin der Nacht" in gewohnt unverständiger Weise die gezirpten höchsten Töne noch applaudirte, sich zu keinem forcirten Enthusiasmus hinreissen lassen. Fräul. *v. Riese* von Lemberg machte mit ihrer einzigen Gastrolle (Donna Anna im Don Juan) ebenfalls kein sonderliches Glück. Gern sehen wir von jeder unbilligen und unpassenden Vergleichung ab, und da müssen wir denn offen gestehen, dass die junge Künstlerin trotz mancher Mängel und Schwächen sich als eine recht talentvolle und tüchtige erwiesen hat, der eine wärmere Aufnahme zu wünschen gewesen. Zu jenen rechnen wir vorzugsweise den Uebelstand, dass es ihr nicht gelingen will, eine Gleichmässigkeit der Tonstärke über das zweigestrichene G hinaus zu erzielen, dass diese höheren Chorden stets bedeutend schwächer erklingen, wenn auch die geistige Tonfärbung dieselbe bleibt; dann aber eine gewisse Ruhe der Darstellung, welche zwar keineswegs zur Kälte wird, aber doch die Fülle der Leidenschaft nicht zur Anschauung kommen lässt, ohne welche eine Anna nun einmal nicht zu denken ist. Wollen wir auch gern zugestehen, dass einige Befangenheit die volle freie Entwickelung wie der Stimme so des Spieles gehemmt habe, so will

Digitized by Google

es uns doch bedünken, als müssten der jungen, sehr ansprechend ausgestatteten Künstlerin colorirte Partieen besser zusagen, und wir bedauern, sie nicht in einer solchen gehört zu haben. Leichte, flüssige, durch geistigen Hauch belebte Stimme, eine gute Methode, frische und perlende Coloratur, ein angemessen empfundener und geschmackvoller Vortrag, und gerundete, wenn auch nicht im höheren Sinne plastische Spielformen, die sich zwar noch nicht immer ganz willig der Empfindung des Moments anfügen, haben uns wohlthuend angesprochen. Die Künstlerin sang beide grosse Arien sehr zufriedenstellend (die zweite aber zu langsam, wie denn Herr Kapellmeister *Wagner* wieder mehrere Tempi, z. B. das des Maskenterzettes, des Duetts: „Reich mir die Hand" u. s. w. in dieser Weise vergriff); die grossen Recitative hätten indess noch schärfere Ausprägung ertragen, wie wir auch dem Duett des ersten Acts mit Oktavio mehr Tiefe der Empfindung gewünscht hätten. Die ganze Vorstellung des Don Juan (16. April) muss wieder in ihrer Gesammtheit als eine unwürdige bezeichnet werden, wie wir das schon bei der vorjährigen (21. März 1846) bedauerlicher Weise haben thun müssen. Fräul. *Wagner* mag Alles sein, nur keine Elvira! Wir sehen ab von dem zu frühen Einsatz in der grossen Arie, der durch einen Sprung des Orchesters glücklich verdeckt ward. Aber diese unreine Intonation, diese grell forcirten Töne, diese zerhackte Coloratur, dieses heulende Portament, dieses unkünstlerische Hervortretenlassen der starken Stimme in den Ensembles, dieser kalte, rein äusserliche Vortrag, dieses eckige Spiel — lieber den Don Juan gar nicht hören, als in solcher Weise. Auch Herr *Mitterwurzer* befriedigte in der Titelrolle eben so wenig wie im vorigen Jahre, obwohl ihn seine Erscheinung so sehr für diese Rolle unterstützt; Herrn *Dettmer's* Leporello fehlte der natürliche Humor, es erschien Alles gemacht, erdacht, und wir glaubten in den besseren Scenen stets den Figaro desselben Künstlers zu sehen. Dass er in seiner Arie (im ersten Acte) mehr denn acht Tacte lang im voll ausgesprochenen Zwiespalt mit dem Orchester sich befand und erst bei der Fermate diese ohrzerreissenden Dissonanzen sich lösten, ist uns kaum erklärlich. War der Sänger zu aufgeregt, um sich helfen zu können — wusste der Dirigent das Unheil nicht gut zu machen? Jedenfalls sind solche Störungen bei unserer Bühne und in klassischen Werken ganz unverzeihlich.

Jetzt stehen uns zunächst Gastspiele des Herrn *Eberius* von Wiesbaden, des Fräul. *Zerr* von Wien, dem Vernehmen auch der *Viardot-Garcia* nebst noch so manchen anderen bevor. Wir werden auf dieselben seiner Zeit zurückkommen.

Ueber die hiesige silberne Jubelfeier der Aufführung des Freischütz haben Ihre Leser schon die betreffende Notiz erhalten. Mehr lässt sich auch darüber nicht sagen. Wir wollen noch nachträglich bemerken, dass Frau *Kaiser-Ernst*, über deren Gastspiel, als Valentine, wir im vorigen J. berichteten, nach längerer Unpässlichkeit hier noch ein Mal als Amine (Sonnambula) auftrat, in dieser Partie aber, während sie in der früheren angesprochen, sonderbarer Weise fast gänzlich Fiasco machte. War sie noch nicht gänzlich wieder hergestellt? Spielte sie mit Unlust? Sagt die Partie ihr überhaupt nicht zu? Wir müssen das dahingestellt sein lassen, und wollen nur an dies Factum anknüpfend die leider oft genug aus den Augen gesetzte Lehre den Künstlern an's Herz legen, niemals für Gastspiele Rollen zu wählen, die ihrer Individualität nicht vollständig entsprechen, und sich dabei nicht vom momentanen Erfolg auf der heimischen Bühne blenden zu lassen, sondern in dieser Rücksicht sich stets einer strengen, unnachsichtigen Selbstkritik zu unterwerfen. Ohne diese gedeiht nichts Tüchtiges, und die durch Leichtsinn in dieser Beziehung oftmals herbeigeführten trüben Erfahrungen, ja unausgleichbare Erfolge, sollten doch wohl endlich die Künstler zur Vorsicht reizen!

(Fortsetzung folgt.)

Pariser musikalische Zustände.

(Beschluss.)

II.

Conservatoir-Concerte.

Viel Neues ist uns in diesen berühmten Concerten diesmal nicht geboten worden; das Publikum das sie zu besuchen pflegt, ist an *Beethoven*, *Mozart* und *Haydn* so gewöhnt, dass es das Unbekannte und besonders das neuere fast regelmässig kalt aufnimmt. Das erste Concert brachte die 52. Symphonie von *Haydn*, einen Chor aus Paulus, ein Violin-Concert von *Beethoven*, ein Offertorium von *Hummel* und die Freischütz-Ouverture; das zweite, die Pastoral-Symphonie, Chöre aus Idomeneus, ein Concert von *Servais* (H moll), ein Motett von *Mozart* und die Ouverture zu Euryanthe. Ausserdem kamen bisher noch zur Aufführung: Die G moll-Symphonie von *Mozart*, ein Chor von *Leissring*, die sämmtliche Musik zu den Ruinen von Athen, die A dur-Symphonie von *Beethoven*, eine Sicilienne von *Pergolesi*, das Es dur-Concert von *Beethoven*, eine Arie von *Händel* und die Ouverture zu Oberon. Für das nächste Concert ist angekündigt: eine neue Symphonie von *Onslow* und die B dur von *Beethoven*. Die 9te Symphonie, die im letzten Concerte gegeben werden sollte, konnte wegen der Unordnungen bei den Proben nicht aufgeführt werden. Was ich oben von der Kälte des Conservatoir-Publikums bei neuen Stücken sagte, bestätigte sich auch bei der Aufführung der Musik zu den Ruinen von Athen, von welcher nur das bereits Bekannte entschieden gefiel.

Im letzten Concert, das Sonntag den 28. März stattfand, sang Fräulein *Babnigg* aus Dresden eine Szene und Arie von *Beethoven* mit grossem Beifalle. Sie hat ihre schönen Stimmmittel hier bei *Garcia* ausgebildet und wird, wie wir hoffen, in Deutschland Glück machen. Dürften wir der jungen, gewiss talentvollen Sängerin einen Rath geben, so wäre es der, weniger schwere Stücke zu singen, ein Missgriff, den sich Fräul. *Babnigg* hier namentlich in Privat-Soireen hat zu Schulden kommen lassen.

Digitized by Google

Ausser den Abonnements-Concerten gibt die Gesellschaft am Charfreitag und Ostersonntag noch 2 grosse Soireen, die sich von den anderen in der Regel nur dadurch unterscheiden, dass die Gesangstücke die man wählt, geistlicher Art sind. Für diesmal hat man *Cherubini*'sche Kirchenmusik gewählt, die mehr bewunderswürdig als erbaulich ist. Ausserdem kommen *Mendelssohns* A moll-Symphonie und die *Mozart*'sche in D dur zur Aufführung. Der alte *Habeneck* will den Orchesterstab noch nicht ganz niederlegen; sein ganzes Leben ist mit den Conservatoir-Concerten so innig verwachsen, dass er vor dem Tode zu leben aufhören würde, wenn er die geliebten Tonmassen nicht mehr leiten könnte. *Habeneck* ist alterschwach; die an ihm so viel gerühmte Energie fängt an ihn zu verlassen, und es ist in letzterer Zeit öfter vorgekommen, dass er mitten im Concerte zu dirigiren aufhören musste.

III.

Sänger und Virtuosen.

Von Sängerinnen hat dieses Jahr Mad. *Knispel* (früher Fräul. *Betty Fischer*) in den Pariser Concert-Sälen Aufsehen gemacht. So viel ich weiss, ist diese talentvolle Künstlerin auch in Deutschland auf das Vortheilhafteste bekannt, denn schon im Jahre 1843 zeichnete sie sich beim Niederrheinischen Musikfeste neben Fräul. *Schloss* entschieden aus. Ein Jahr darauf hat *Schindler* in der Cölner Zeitung das Talent der jungen Sängerin fast enthusiastisch anerkannt, und wir erinnern uns sehr wohl noch der öffentlichen Stimmen über ihre Leistungen bei der Einweihung der Ludwigs-Säule in Darmstadt, über ihr Auftreten in Leipzig, London u. s. w. Mad. *Knispel* wurde hier in mehreren ansehnlichen Künstlerkreisen, Salons und Concerten mit grösstem Beifalle aufgenommen und besonders von *Halévy*, *Rosenhain*, *Kalkbrenner*, *Onslow* u. s. w. auf das Vortheilhafteste beurtheilt. *Garcia* äusserte laut seine Freude über ihr schönes Talent und fand Vergnügen daran, ihr die Arie: „Ah perfido" von *Beethoven* neu einzustudiren, die sie denn auch im Concerte von *Servais* mit ausserordentlichem Beifalle sang. Den schönsten Erfolg hatte sie aber am Abende zuvor in einer Soirée beim Banquier *Leo*, wo sie, inspirirt durch die Anwesenheit *Spontini's*, *Chopin's* und anderer Kunstnotabilitäten, welche sie mit Lobeserhebungen über ihr Talent wahrhaft überhäuften, die Freischützarie und ein Lied von *Schubert* sang. Schade, dass die Künstlerin Paris sobald verliess, um nach London zu gehen; wir sind überzeugt, dass sie im nächsten Jahre hier allgemeine Anerkennung finden wird, da ihre Stimme einen seltenen Wohllaut und ihre Gesangsfertigkeit einen hohen Grad von Ausbildung erreicht hat.

Ueber *Valerie von Rupplin* habe ich Ihrer Zeitung schon im vorigen Jahre berichtet. Sie ist es, die in den letzten Jahren hier den deutschen Gesang am Würdigsten vertreten hat, und wenn man die Vorliebe die man hier in den gebildeteren musikalischen Kreisen für letztere hegt, in Anschlag bringt, kann es nicht befremden, dass Fräul. *v. Rupplin* die Lieblingssängerin der Verehrer deutscher Gesangsweise geworden ist. Das vor Kurzem von ihr veranstaltete Concert lieferte hiervon einen offenbaren Beweis, und die Gesellschaft, die sich zu demselben eingefunden hatte, liess allein schon beurtheilen, in welchen Kreisen das Talent der Künstlerin Anerkennung gefunden hat. Fräul. *v. Rupplin* sang die bekannten Variationen über: „Steh' nur auf holder Schweizerbub" von *Pixis*, ferner ein Duo aus der Favorite, ein Tyrolerlied von *Lachner*, la Queteuse von Mad. *Puget* und die Sopran-Partie eines Quatuors von *Rossini*. Alle diese Stücke verschafften ihr einen wahren Erfolg und liessen ihr Talent in den verschiedenen Arten des deutschen und italienischen Gesanges bewundern. Die Künstlerin wird sich, wie wir hören, der Bühne widmen, und zu diesem Zwecke vorerst nach Italien gehen. Wir zweifeln keinen Augenblick an ihrer Carriere als dramatische Sängerin.

Ueber *Berlioz*, der bekanntlich im Augenblicke Concerte in Petersburg gibt, sind von dort aus hier glänzende Nachrichten eingetroffen. Der Reinertrag seines ersten Concertes soll sich auf 12,000 Rubel belaufen, was allerdings sehr bedeutend wäre. *Berlioz* schlägt im Norden Schlachten mit dem Feuilleton des Journal de Debats und mit den in Aussicht stehenden Impressions de voyage. Französisches Lob lieben die Russen über alle Maassen.

Das Virtuosenthum in Paris hat in der That eine Höhe erreicht, die man nicht genug bewundern kann, und es heisst eine Feuerprobe bestanden haben, wenn man hier zu einiger Auszeichnung gelangt. Dies ist diesen Winter auch dem 13jährigen Klavierspieler *Alfred Jaëll* aus Triest gelungen, einem Talente, das unstreitig in die erste Reihe der Klavierspieler gesetzt zu werden verdient. Der Raum gestattet uns hier nicht, auf die Eigenschaften im Spiele des jungen Künstlers einzeln einzugehen, und wir müssen es bei der blosen Angabe bewenden lassen, dass sein Erfolg hier ein entschiedener war. Grösseren und noch verdienteren Beifall errang *Willmers*, dessen Kraft und Vollendung im Spiele man nicht genug bewundern konnte. Weniger wollte bisher *Döhler* gefallen; sein Vortrag des *Beethoven*'schen Es dur-Concertes im Conservatorium hat kalt gelassen.

Die Concerte des Prinzen von der Moskwa, in ihrer Art das Schönste und Genussreichste was Paris je zu Stande gebracht hat, finden in diesem Jahre nicht Statt. Mangel an Theilnahme ist Schuld daran; die armen Millionäre vom Fauburg St. Germain wollen während der schlechten Zeiten keine extraordinären Ausgaben machen, und so steht zu befürchten, dass dieses glänzende und in seiner Art einzige Institut ganz eingehen wird.

Für diesen Verlust hat uns *Hallé* mit seinen Quartettsitzungen einigermaassen entschädigt. Es fehlte hier bisher an öffentlichen würdigen Ausführungen klassischer Kammermusik, und *Hallé* hat sich das Verdienst erworben, die Theilnahme an diesem so fruchtbaren Zweige der Kunst wieder kräftig anzuregen. *Alard*, *Franchomme* und mehrere andere ausgezeichnete Virtuosen un-

Digitized by Google

terstützen ihn in seinem Unternehmen und bilden, von seiner sichern und geschickten Hand geleitet, ein Ensemble, das selten seines Gleichen hat. Der Einfluss *Hallé's* in den höchsten Kreisen von Paris konnte ihm allein die allen öffentlichen Concerten verschlossenen Räume des Conservatoirs verschaffen, die für seinen Zweck so günstig sind. Im Conservatoir-Gebäude befindet sich nämlich ausser dem grossen Concert-Saal auch noch ein kleiner, in welchem in der Regel die Prüfungen der Zöglinge stattfinden. Dieser Saal ist unserem Künstler zur Verfügung gestellt, aber wegen der ausserordentlichen Theilnahme, deren sich das Unternehmen zu erfreuen hatte, zu klein befunden worden. Es war Anfangs nur ein kleiner Cyclus von Concerten angezeigt, zu denen man sich dergestalt drängte, dass bald darauf ein zweiter nöthig wurde. Möge das Andenken an die Genüsse, die dem Publikum in diesem Jahre zu Theil wurden, im nächsten noch frisch genug sein, um Herrn *Hallé* eine gleich lebhafte Theilnahme finden zu lassen.

Das letzte Concert der Gazette musicale gehörte zu den interessantesten der ganzen Saison. Herr *Brandus*, der neue Eigenthümer des bedeutendsten musikalischen Organes in Paris, hat sein Haus zu einem Mittelpunkte künstlerischen Lebens und Treibens gemacht, dessen Einfluss auf die hiesigen musikalischen Zustände nicht ausbleiben wird. So fanden sich Männer wie *Servais*, *Vieuxtemps* u. s. w. gern bereit, den Salon und das Concert des Herrn *Brandus* durch ihr Talent zu verherrlichen. *Alard*, *Armingaud*, *Ney* und *Chevillard* trugen in letzterem ein *Mozart*'sches und ein *Haydn*'sches Quartett vor, *Ponchard* und Mad. *Cinti-Damoreau* sangen mehrere Stücke, und nur *Servais* konnte ihnen die Ehre des Abends streitig machen. Seine Phantasie über die berühmte Romanze von *Lafont* ist ein düsteres und etwas gedehntes Stück, das keinen so stürmischen Enthusiasmus erregte, als die Caprice über Themata aus dem Barbier von Sevilla. In dieser letzteren Composition zeigte sich *Servais*' Talent am vielseitigsten.

Bei *Brandus* sind in letzterer Zeit wieder höchst interessante Compositionen von *Stephen Heller* erschienen, über die ich mir später zu berichten vorbehalte.

Einen ausserordentlichen Erfolg hatte vor einigen Tagen das Concert des Violoncellisten *Seligmann*, den hier viele über *Batta* und *Offenbach* setzen, und zwar mit um so grösserem Rechte, als er von der Manier der beiden Letzteren, die das Violoncell zu einem süsslichen und stets schmachtenden Instrumente macht, durchaus frei ist. *Seligmann's* Spiel ist kräftig und zart zugleich: er ist aller Schwierigkeiten die auf dem Instrumente zu überwinden sind, vollkommen Herr, aber er übertreibt sie nie bis zur Bizarrerie und will nicht, wie viele seiner Concurrenten, auf Unkosten der Schönheit charakteristisch sein. In dieser Beziehung kann sein Talent nicht genug geschätzt werden, denn namentlich in Paris hat man täglich Gelegenheit, die Kräfte zu bewundern, die, in einer falschen Sucht nach Originalität, ohne alle Wirkung bleiben und sich selbst nicht einmal zum Bewusstsein ihres falschen Prinzipes erheben. *Seligmann* ist ein ächtes durch und durch musikalisches Talent, das auch in anderen Zweigen der Kunst zu schönen Hoffnungen berechtigt.

Der in den vornehmeren musikalischen Kreisen so sehr beliebte Violinist *Panofka* ist von *Lumley* in London für die Direction des Chores der italienischen Oper mit einem brillanten Gehalte engagirt worden. Es thut einem Deutschen immer wohl, wenn er derartige gewiss ehrenvolle Wahlen auf seine Landsleute fallen sieht. *Panofka*, dessen musikalische Bildung, vereint mit einem schönen productiven Talente, den ihm anvertrauten Funktionen vollkommen gewachsen ist, wird jenem Posten gewiss Ehre machen und wahrscheinlich auch im nächsten Jahre zur Bekleidung desselben berufen werden. Die Nachricht, dass die Concerte des Prinzen von der Moskwa wahrscheinlich ganz ihrem Ende entgegengehen, mag für ihn doppelt unangenehm sein, da der Prinz Willens war, ihm die Direktion derselben zu übertragen, sobald Aufführungen mit grossem Orchester stattfinden sollten.

Dieser Tage ist hier viel Rühmliches von einer Symphonie des Herrn *Theodor Gouvy* gesagt worden, die der junge talentvolle Componist auf eigene Kosten hat aufführen lassen. Er wollte sich, wie man zu sagen pflegt, selbst einmal hören, was in Paris nicht weniger als 600 Franken kostet. Es ist unbegreiflich, warum die hiesigen Componisten, da sie vom Conservatoir denn doch einmal so gut als ausgeschlossen sind, nicht zur Bildung einer musikalischen Gesellschaft schreiten, in welcher jeder Beitragende seine Compositionen zur Aufführung bringen könnte. Der Plan würde, von tüchtigen Kräften in's Werk gesetzt, gewiss bald allgemeinen Anklang finden.

Elwart's Musik zu Alceste, die Herr *Hypolite Lucas* nach Euripides für das Odéon-Theater bearbeitet hat, ist mittelmässig. Bei der ersten Aufführung kam es zu öffentlichem Skandal, aber die neue Direktion des Odéon-Theaters liess Tags darauf in allen Journalen ausschreien, das Stück habe einen ungeheuren Erfolg gehabt. Zugleich zeigte der Musikalienhändler *Bernhard Latt* an, dass für die ersten 3 Vorstellungen keine Plätze mehr zu haben wären; als ich aber die 3te Vorstellung besuchte, war das Haus zur Hälfte leer. —

Von *Halévy* wird im letzten Conservatoir-Concerte eine Art Cantate: „Prometheus" aufgeführt, auf deren Erfolg man hier allgemein gespannt ist.

Am Schlusse dieses Berichtes habe ich noch einer glänzenden Erscheinung zu erwähnen, die selbst *Servais* den Rang streitig macht: der *Vieuxtemps'*. Sein erstes Concert hat ein hier unerhörtes Furore gemacht und das Publikum mitten in seinem Ueberdrusse wieder erinnert, dass es doch noch ächte Virtuosen gibt. Das Concert, das *Vieuxtemps* von seiner eigenen Composition vortrug, erregte wahren Enthusiasmus, das Publikum stellte sich auf Stühle und Bänke und schrie aus vollem Halse. *Vieuxtemps* wird nach einem 2ten Concerte, das er gleich darauf ankündigte, nach London reisen und gewiss auch dort einen ähnlichen Triumph feiern. Ich kenne keinen Violinspieler, der hier in Paris einen ähnlichen Eindruck hervorgebracht hätte.

Digitized by Google

London. Coventgarden. — Die Eröffnung der neuen italienischen Oper im Coventgarden-Theater hat endlich Statt gefunden. Einen furchtbareren Andrang der Neugier sah London lange nicht. Wenige Minuten nach Eröffnung der Zugänge war das Haus mit Zuschauern überfüllt, die mit gierigen Blicken in dem noch unerhellten Raume herumschweiften.

Als aber der herabgelassene Kronleuchter sein Lichtmeer ausgoss, wurde die Menge durch den prachtvollen Anblick zu Beifallsbezeugungen hingerissen. Das Parterre ist tiefer gelegt, die Decke erhöht, wodurch eine ausserordentliche Höhe gewonnen. Die alten Galerieen und offenen Logen sind verschwunden. An ihrer Stelle ziehen sich sechs Logenreihen durch das ganze Haus. Das Parterre ist beträchtlich erweitert, und dadurch sehr bequem und luftig geworden. Die Verzierungen des Innern zeigen Pracht und Geschmack. Aus blauem Grunde wachsen goldene Früchte, Blumen und Laubwerk hervor, zwischen welchen weisse Satyrn, Amoretten und Bacchanten schweben. Die unterste Logenreihe wird von Caryatiden getragen. Das Schönste aber ist die Decke, welche in Paris gemalt worden. Eine Flut von goldenem Sonnenschein strömt von der Mitte aus, wo der Kronleuchter hängt, nach allen Seiten hin und verliert sich nach und nach in tiefstes Blau. Am Rande ergözt noch eine Reihe sinnbildlicher Figuren das Auge. Doch auch Mängel machen sich bemerkbar. Die Draperieen der Logen, von carmoisinrothem Damast, sind zu schreiend. Auch die Geländer an den Logen sind zu hoch; man sieht von den Zuschauern wenig mehr als die Köpfe, und wenn sie sich zurückneigen, scheinen die Logen ganz leer zu sein. So genoss man an diesem Abende den Eindruck einer glänzenden Versammlung erst, als sie sich bei Anstimmung des Nationalgesanges von ihren Sitzen erhob.

Die Wirkung der Musik muss in einem so grossen Raume an verschiedenen Punkten verschieden sein. Von der höchsten Logenreihe aus, wo der Klang des Orchesters am Sichersten zu beurtheilen sein möchte, hört man im Piano die kleinste Note, die zarteste Verzierung deutlich, hingegen klingen die Forte etwas schwächer, als man von der grossen Masse der Instrumente erwarten dürfte. Freilich bringt ein volles oder ein leeres Haus auch hier sehr verschiedene Wirkungen hervor, und muss man erst mehrere Vorstellungen und von verschiedenen Punkten aus angehört haben, um ein sicheres Urtheil in dieser Beziehung fällen zu können.

Das Orchester ist unter *Costa's* Leitung ausgezeichnet, und folgt dem Kommandostabe in Tempo und Ausdrucksnuancen mit grosser Sicherheit und Gewandheit. *Costa* wurde, als er auf seinem Platze erschien, von dem Publikum mit stürmischem Applaus empfangen.

Semiramis hatte die Ehre, den Reigen der heurigen Opernsaison zu eröffnen. Schöne Effekte sind der Musik nicht abzuläugnen, doch fehlt ihr die Mannichfaltigkeit des Styls, welche bei einer so düsteren Handlung unerlässlich ist, wenn das Interesse nicht ermatten soll. Sie gibt indess den Hauptsängern hinlängliche Gelegenheit, ihre Kunst zu entfalten, und insofern war die Wahl eine glückliche zu nennen. Die Gruppirung des Chores, der Märsche und Aufzüge, die Mannichfaltigkeit der prächtigen, farbenreichen Kostüme, welche in glänzender Beleuchtung prangten, übertrafen Alles, was wir bisher in der italienischen Oper gesehen hatten. Madame *Grisi* führte ihre Rolle mit grosser Energie und Kunstgewandtheit durch. Die schönste Wirkung liegt in ihren rührenden Mitteltönen. Von leidenschaftlichen Momenten lässt sie sich leicht hinreissen, wodurch sie zuweilen die Herrschaft über ihre Stimme verliert. Madem. *Alboni*, welche als Arsace debutirte, besitzt einen umfangreichen Contralt von schönstem Klange. Ihre Intonation ist stets rein; Rouladen und Verzierungen perlen nett hervor; die tiefen Töne haben schöne Fülle. Lebendigeres Gefühl und rührenderer Ausdruck wäre ihr jedoch zu wünschen. Ist die *Alboni* indessen auch keine *Brambilla*, so bleibt sie doch eine ausgezeichnete Künstlerin, welche in dieser Rolle ganz auf ihrem Platze war. *Tamburini* ist stets eine angenehme Erscheinung, und nahm sich in dem Kostüme des Assur vorzüglich schön aus. Er besitzt eine ausgezeichnete Persönlichkeit für die Bühne. In Leichtigkeit und Zierlichkeit des Vortrags scheint er noch zugenommen zu haben, und was er an Rouladen in einem Athem herauszuperlen vermag, ist wirklich merkwürdig. Leider sind seine tieferen Töne schwach und unwirksam. Dies empfindet man jedoch weniger in den Arien und Duetten, als in grösseren Ensembles. Der Tenor *Lavia* hat eine gute Stimme und singt brav. Nach der Oper wurden wie gewöhnlich alle Sänger gerufen, und mit einem Regen von Blumen überschüttet. Von dem Ballet „die Odaliska" ist wenig zu sagen. Es war ein misslungenes Werk. Der Geschmack des Publikums ist in letzterer Zeit durch herrliche Leistungen in diesem Fache zu verwöhnt worden, um sich noch mit Mittelgut begnügen zu können. Ein ungeheures Balletpersonal erscheint zwar auf der Bühne, aber ohne künstlerische Gruppirung. Man empfindet den Mangel malerischer Vertheilung und Verbindung der Massen, so wie Geist und Leben in der Handlung. Kurz, das Ballet taugte nichts, und war ein Missgriff, was sich an diesem aufgeregten Abende sichtbarer machte, als wohl sonst der Fall gewesen wäre.

Her majesty's Theater.

Jenny Lind trat Mittwoch den 5. Mai zum ersten Mal in *Meyerbeer's* Robert der Teufel als Alice auf. Die Zeitungen haben uns viel von dem Enthusiasmus erzählt, den sie in Berlin und Wien entzündet, aber schwerlich kann er sich mit dem Brande in London messen! Noch nie war die Neugier einer grossen Stadt zu einem solchen Grade gestiegen, noch nie hatte eine Künstlerin höhere Volksgunst genossen, bevor sie auf der Bühne erschienen. Am Hof, in der City, in den Läden, auf den Strassen, überall war die Rede nur von *Jenny Lind*. Herr *Bunn*, der ihr einen Prozess entgegenwarf und die 50,000 Fr. Entschädigung ausschlug, der alle Journale mit Protestationen und Briefen überschwemmte und ihr Auftreten verhindern wollte, hat der Künstlerin und seinem Rival *Lumley* einen ungeheuren Dienst geleistet. Alle Lobhudeleien der Welt hätten Beiden nicht so genutzt, als diese Feindseligkeiten!

Digitized by Google

Seit vier oder fünf Tagen kündigten ungeheure Zettel mit rothen Riesenbuchstaben, an allen Ecken und Enden angeklebt, das erste Auftreten der *Jenny Lind* an.

Die Billets sind zu fabelhaften Preisen verkauft worden. Ein Sperrsitz kostete 5 bis 6 Pfd. Sterling, Logen des ersten Ranges sind mit 20 Guineen bezahlt worden! Um zu begreifen, was der Ruf in einer Stadt wie London ist, muss man wissen, dass die Einnahme an diesem Abende 60,000 Fr. betrug; künftigen Freitag wird sie auf 70,000, Sonnabend auf 80,000, vielleicht noch höher steigen! denn die Schauspieldirektoren können nach Umständen die Preise erhöhen, und schon ist auf fünf Vorstellungen kein Billet mehr zu haben.

Meyerbeer, welcher seine Oper selbst dirigiren wollte, was man in allen Zeitungen pomphaft ankündigte, ist nicht gekommen, hat aber der *Lind* wöchentlich fünf bis sechs Briefe geschrieben, und anstatt seines Namens jedesmal, wie er sonderbarer Weise gewohnt, einen neuen Orgelpunkt unterschrieben.

Das Orchester spielte, trotz der Gewandtheit seines Dirigenten, diesmal ein wenig unsicher. Die ganze Oper wurde freilich in zehn Tagen einstudirt, und die Musiker haben nur vier Proben gehabt.

Der Saal schimmerte von Glanz und Reichthum. Die Königin, Prinz Albert, die Königin Wittwe, die Herzogin v. Kent, Herzog v. Cambridge nebst Gemahlin, alle Minister, Gesandte und eine Menge berühmter Personen, deren sorgfältige Aufzählung ich den englischen Journalen überlasse, wohnten der Vorstellung bei. Ausser den abscheulichen gelben Draperieen, die mich vom ferneren Besuche dieses Theaters abhalten werden, war der Anblick prachtvoll und majestätisch.

Die Rollen waren folgendermaassen besetzt: Alice, *Jenny Lind;* Isabelle, Mad. *Castellan;* Robert, *Fraschini;* Raimbaut, *Gardoni;* Bertram, *Staudigl;* Oberpriester, *Bouché*. Diese eingelegte Rolle hat mich gar nicht befriedigt; und sie ist nicht die einzige Neuerung, welche die Oper erlitten. Das Werk ist längere Zeit schon in seiner ursprünglichen Gestalt treu übersetzt in Italien gegeben worden; und hätte man hier dasselbe gethan, würde es auch nichts geschadet haben. Sie werden sehen, welchen sonderbaren Roberto il Diavolo uns die Theatercensur, welche der Lord Kammerherr ausübt, an diesem Abende im Theater Ihrer Majestät aufgetischt hat.

Als die Königin in ihrer Loge erschien, empfing sie ein dreimaliger donnernder Applaus. Unmittelbar darauf begann die Ouverture. Als der Vorhang in die Höhe ging, trat eine wunderbar gespannte Stille augenblicklich ein.

Fraschini und *Staudigl* sitzen, dem Zuschauer zur Linken, an einem Tische. Ersterer ist ein sehr schöner Mann, von mittlerer Statur, muskulös und kräftig; er hat eine herrliche Stimme, und singt mit ungewöhnlicher Kraft und Leichtigkeit aus voller Brust heraus. Aber die Rolle des Robert ist vielleicht diejenige, welche ihm am Wenigsten zusagt, und er musste sie in zehn Tagen einstudiren! Zudem taugt sein Spiel nichts; er ist immer linkisch und verlegen auf der Bühne, diesen Abend aber war er in beständiger Angst. Den Geist, eine Rolle aus sich selbst herauszuschaffen, hat ihm die Natur versagt, und gesehen hat er die Oper niemals. So konnte er nichts, als von Zeit zu Zeit einige glänzende Töne hinwerfen; nur in den Ensemblestücken fand er Gelegenheit, den Reichthum seiner bewunderuswürdigen Stimme zu entfalten.

Nach dem Trinkchor, der den Wein in Gift hätte verwandeln können, so schlecht und falsch wurde er gesungen, erhob sich *Fraschini* und sang, den Becher gegen das Publikum haltend: „Berühmte Ritter, euch trink ich zu!“ Aber die Zuhörer schienen diese Artigkeit nicht hoch aufzunehmen, und applaudirten nur aus Höflichkeit ein wenig.

Einen Augenblick darauf singt *Bertram* mit leiser Stimme zu Robert: „Euer undankbares Vaterland“. Diese ersten Worte schien das ganze Auditorium nur erwartet zu haben, um den berühmten deutschen Sänger mit Applaus und langen Bravo's zu begrüssen. Dieser erhob sich ernst, trat zwei Schritte vor und legte die Hand auf's Herz. Sein Kostüm ist einfach und düster; die Maske originell. Die vordere Hälfte des Kopfes ist kahl, ein einzelner Haarstreif steht struppig empor, als bäume er sich stolz und aufrührerisch gegen den Himmel empor. Der feine, zu beiden Seiten hinaufgespitzte Schnurrbart, und der ebenfalls unten spitz zulaufende Bart am Kinn, verlängern sein Gesicht auf widrige Weise und geben ihm den Ausdruck von Bosheit und höllischer Spötterei. *Staudigl's* Stimme hat den seltenen Umfang von drittehalb Octaven; vom tiefen Es bis zum hohen G kommt jeder Ton mit gleicher Schönheit, Fülle und überraschender Leichtigkeit hervor. Uebrigens schien es ihm so unangenehm zu sein, italienisch singen zu müssen, dass es ungerecht wäre, ihn nach dieser ersten Probe streng beurtheilen zu wollen. Seine Aussprache ist wirklich komisch, und selbst den Engländern, die doch eben auch keine tiefen Kenner des toskanischen Dialektes sind, fiel sie auf.

Auch *Gardoni*, welchen das Publikum und darunter besonders die Damen sehr protegirte, wurde mit lang anhaltendem Applaus empfangen. Er sang seine Ballade und sein Buffo-Duett wunderschön. Aber die dreitausend Zuschauer, welche in den Logen, Sperrsitzen, auf der Galerie und im Parterre zusammengepresst waren, hatten nur einen Gedanken, nur einen Wunsch, *Jenny Lind* zu sehen und zu hören.

Ihren Empfang zu beschreiben, ist unmöglich. Die Explosion dauerte an zwanzig Minuten, und hielt nur auf Augenblicke an, um mit erneuter Gewalt loszubrechen. Die Sängerin wusste zuletzt gar nicht mehr, wie sie ihre Rührung und Dankbarkeit ausdrücken sollte. Sie verneigte sich bis zur Erde, faltete die Hände, schlug die Augen gen Himmel, trat weiter und weiter vor bis an den Rand der Bühne, und wendete sich mit einem solchen Ausdrucke von Bescheidenheit, Dankbarkeit und Glückseeligkeit gegen die Logen, dass sie alle Welt bezauberte. Ihre Züge sind nicht regelmässig, aber sie hat sehr schöne blonde Haare und blaue Augen, aus denen Blitze schiessen, sobald ihre Physiognomie sich belebt. Ihre Stimme füllt den Saal vollkommen aus, und man verlor nicht die geringste Nuance. Die Schönheit, Rein-

Digitized by Google

heit, Frische und Glanz der höheren Octaven sind überraschend. Die mittleren Töne waren im Anfang ein wenig umschleiert, wurden aber bald eben so schön und rein als die übrigen. *Jenny Lind* muss ein bewunderungswürdiges Talent besitzen, um zu singen wie sie gesungen hat, wenn man ihre ungeheuere Aufregung an diesem Abende bedenkt.

Welchen Geschmack, welche Feinheit und Eleganz bis in die geringsten Details entwickelte sie gleich in ihrer ersten Romanze: „Geh', sagte sie". Welche Reinheit der Intonation, und dabei welches Verständniss der Scene, welche Leidenschaft, welches Feuer, welche Seele! denn *Jenny Lind* ist eine so ausgezeichnete Darstellerin wie die *Falcon* es in ihre schönsten Tagen war. Die Zweifler wollten vor ihrem Debut nicht recht an sie glauben. Wir wollen erst selbst sehen und hören, sagten sie. Ihre Stimme mag reizend sein in einem kleinem Raume, aber auf unserer Bühne! Sie wird weder in London noch in Paris die wunderbaren Erfolge erringen, wie in Deutschland. Jetzt hat sie die Probe bestanden. In England, in Frankreich, in Italien, überall wo sie erscheint, wird sie die Massen aufregen und die Kenner entzücken. Sie, die vorher kein Italienisch verstanden, hat es in drei Wochen gelernt, und spricht es vollkommen aus. Es ist eine der reichsten, begabtesten und glücklichst organisirten Naturen, welche wir je auf dem Theater gesehen haben. Der Himmel hat dieses Kind des Nordens mit allen Anlagen verschwenderisch ausgestattet, und die Kunst hat das herrlich angelegte Werk vollendet.

Nach den Triumphen und Herrufen des ersten Aktes fürchtete ich für Mad. *Castellan*. Die Arie der Isabelle neben der *Jenny Lind* zu singen, schien mir eine gewagte Aufgabe für jede Sängerin. Aber stellen Sie sich mein Erstaunen vor, als der Vorhang aufging, und — der dritte Akt begann! Der Lord Kammerherr hatte den zweiten Akt ohne Weiteres gestrichen, und nicht eine einzige Stimme im ganzen Hause erhob sich gegen diese unverzeihliche Verstümmelung! Wie glücklich *Meyerbeer*, dass er in Berlin geblieben!

Jenny Lind war über allen Ausdruck bewunderungswürdig in ihrer grossen Scene, im Duett und im Terzett. Man muss sie gesehen haben, wie sie im tödlichen Schreck das Kreuz umklammert, sich dann erhebt, höher und höher, und im himmlischen Glaubensmuth den schrecklichen Bertram niederschmettert. Drei Mal musste sie das Lied: „Als ich die Normandie verliess" wiederholen. Man hätte es zum vierten Male verlangt, wenn sich nicht ein Theil des Publikums diesem Unsinn energisch entgegengesetzt hätte. Nein! Nein, rief man von vielen Seiten; Schande, Schande, eine Künstlerin so anzustrengen.

Die Scene der Nonnen hat bedeutende Veränderungen erlitten. Zuerst sind es keine Nonnen mehr, sondern nur Damen, welche übrigens, im Vorübergehen bemerkt, allerliebst waren. Das Balletpersonal hat überhaupt sehr schöne Figurantinnen. Alsdann sind die Gräber beseitigt worden. Eine solche Entweihung hätte sich das englische Publikum nicht gefallen lassen. Die veränderten Nonnen werden von beiden Seiten auf die Bühne geschoben, und Robert und die Aebtissin müssen auf der Erde würfeln, was den armen *Fraschini* sehr verlegen zu machen schien.

Die Aebtissin, welche aber eine blose Kastellanin geworden, wurde von Mlle. *Rosati*, einer Tänzerin aus Mailand, dargestellt. Sie hat eine sehr schöne, geistreiche und ausdrucksvolle Gestalt, und tanzt mit sehr viel Leichtigkeit, Lebhaftigkeit, Grazie und Präcision. Zu Paris würde sie unfehlbar Aufsehen erregen.

Der vierte Akt ist wieder beträchtlich verlängert und verändert; ich kenne den Vandalen nicht, der es gethan, würde ihn aber auch nicht nennen, um *Meyerbeer's* gerechte Rache nicht auf sein schuldbeladenes Haupt zu lenken.

Wir trafen hier auf eine alte Bekannte, die wir unterwegs verloren: Isabellens Arie. Nach der Art wie Mad. *Castellan* sie sang, begriff ich nun wohl, warum man sie im zweiten Akte weggelassen, nicht aber, warum sie im vierten nachgebracht wurde. Kurz, in diesem unglücklichen Akte vereinigte sich Alles, Mad. *Castellan* und *Fraschini*, das Orchester und die Chöre, um das Herz des Componisten zu zerreissen, wenn er zugegen gewesen wäre. Ich will zur Ehre Londons hoffen, dass man diesen Akt bei den folgenden Vorstellungen ganz weglässt. Denn so wie er heute erschien, ist er ein Kriminalverbrechen gegen *Meyerbeer*.

Bei *Jenny Lind's* Erscheinen wurde der Himmel wieder heiter, und die Beifallsbezeugungen stürmten von Neuem los. Es ist aber auch nicht möglich, den erhabenen Kampf des Engels des Lichts und der Unschuld gegen den Geist der Finsterniss im letzten Terzett mit höherer Begeisterung, hingebenderer Zärtlichkeit, mächtigerer und hinreissenderer Ueberredungskraft zu singen und zu spielen. Wie Robert, fiel ihr das Publikum zu Füssen. *Meyerbeer* selbst würde in diesem ausserordentlichen Momente der ganzen Welt verziehen haben. Als der Vorhang gefallen, konnte sich der brittische Enthusiasmus endlich in seiner ganzen Gewalt Luft machen. Solch dauerndes Hervorrufen, solch Füssetrampeln, Hutschwenken, mit den Tüchern Wedeln, solchen Blumenregen, kurz eine solche Raserei des ganzen Hauses habe ich noch nie erlebt, und nie hat wohl eine Sängerin einen ähnlichen Triumph gefeiert.

Im Uebrigen war die Ausführung jammervoll. *Staudigl*, durch die Sprache gehemmt, welche er schauderhaft radebrechte, blieb weit hinter *Levasseur* und erreichte selbst Alizard nicht. *Fraschini* hatte kein Wort von seiner Rolle begriffen. Mad. *Castellan* weiss wohl was sie will, kann es aber nicht darstellen. *Gardoni* ist ein guter Raimbaut, hat aber nur eine Ballade und ein Duett zu singen, und verschwindet im dritten Akte. Die Chöre waren erbärmlich. Von dem Orchester will ich schweigen; hoffentlich wird *Balfe* es in der Folge besser zusammennehmen.

Nach der Oper kam das Divertissement: Ein Karnevals-Abend. *Fanny Cerrito, Lucile Grahn* und *Saint-Leon* tanzten darin. Ich will über sie reden, wenn ich sie in einem grösseren Ballet gesehen haben werde. Für diesmal, denke ich, ist der Bericht lang genug!

———

Digitized by Google

Leipzig. Der verstorbene Kaufmann, Senator und Baumeister Herr *Jacob Bernhard Limburger*, dessen Necrolog wir in Nr. 16 dieser Zeit. mittheilten, hat seine Liebe zur Musik auch über das Grab hinaus noch durch eine testamentarische Verordnung bethätigt, welche bestimmt, dass das Requiem von *Mozart* alle drei Jahre an seinem Geburtstage in dem Leipziger Gewandhaussaale aufgeführt werden soll. Am 14. Mai fand die erste Aufführung vor einem zahlreichen durch Karten eingeladenen Publikum Statt. Die Direktion hat der jedesmalige Cantor und Musikdirektor an der Thomasschule, gegenwärtig bekanntlich Herr *Hauptmann*, zu übernehmen. Die Chöre sollen von dem Thomanerchor gesungen werden. Ausserdem hatten sich noch alle hiesigen Gesangvereine, deren Mitglied der Verstorbene gewesen, Akademie, Orpheus u. m. a., dabei betheiligt. Die Solopartieen wurden ausgeführt von den Damen *Schwarzbach* (Sopran), *Berndt* (Alt), und den Herren *Schneider* (Tenor) und *Salomon* (Bass). Das Orchester war das der Gewandhausconzerte. — Bei solchen Mitteln stand eine vorzügliche Produktion zu erwarten, die denn auch nicht ausblieb und bei der Stimmung, welche jeder Hörer für den verstorbenen edlen Mann mitbrachte, eine um so tiefere Wirkung hervorbringen musste.

Als dankenswerth ist noch zu bemerken, dass der Text deutsch gesungen und deutsch, in recht gelungener Uebersetzung, vertheilt wurde. Man kann doch nun einmal dem grossen Publikum die Kenntniss der lateinischen Sprache nicht zumuthen. Es ist nicht schwer einzusehen, dass durch eine unverstandene Sprache Vorstellungen und Gefühle in den Hörern nicht zu erwecken sind, Geist und Gemüth leer und unberührt bleiben müssen, mithin ein mächtiges Mittel der religiösen Gefühlserweckung in seiner Wirkung gelähmt wird. Wie kommt es, dass trotz dieser, man sollte meinen so natürlichen Gründe die Messen noch lateinisch gesungen werden?

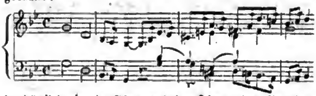
Recensionen.

Neue Werke für die Pedalharfe.

1. Grosses Concert in Gmoll für die Harfe, dem König von Sachsen zugeeignet, componirt von *Parish-Alvars*. Op. 81. Mit Orchester 4 Thlr. 25 Ngr., mit Pianoforte 2 Thlr. 15 Ngr. Leipzig, bei Fr. Kistner.
2. Souvenir de Pischek, Fantaisie pour la Harpe, par *Parish-Alvars*. Op. 89. Pr. 1 Fl. 30 Kr. Mainz, bei B. Schott's Söhnen.

Mit wahrer Freude begrüssen wir das schöne Concert, welches überall, wo der Künstler sich damit hören liess, den ungetheiltesten Beifall erhielt. Herr *Alvars* verschmähte es, dem Modegeschmacke der Salons, welcher immer nur Concertinos und Rhapsodieen verlangt, zu huldigen, er schuf ein Werk, wie es bis jetzt noch keines für die Harfe gab, gediegen, feurig, glänzend und lieblich zugleich. Es ist trefflich instrumentirt, und die Hauptstimme so schön mit dem Orchester verwebt, dass letzteres nie zu einer blosen Begleitung herabsinkt.

Der erste Satz ist überaus edel gehalten, der Hauptgedanke:



ist köstlich durchgeführt und bezeichnet den Charakter des Ganzen, welches in reicher Fülle hinströmt.

Eine reizende Romanze in Es dur bildet den Mittelsatz. Das Solo in Ges dur ist sehr originell, die Martellato's der rechten Hand gleichen dem Säuseln und Anschwellen von Aeolsharfentönen, zu denen still und leise Glocken erklingen. Die ganze Romanze schwebt geisterartig vorüber; ihr Eindruck ist bleibend und unvergesslich. Einen eigenen herrlichen Schwung hat das Rondo finale in G moll, 6/8 Takt; es ist so frisch, so kräftig, so frei von aller gesuchten Manier, dass man es volksthümlich nennen möchte, doch ist es zugleich höchst edel und fern von jeder Trivialität; die Harfe kann sich im vollsten Glanze zeigen, begleitet von Flötengesang und Waldhornklang. So schön und klassisch auch das erste grosse Concert von *Parish-Alvars* ist, welches er der Königin Viktoria von England widmete, so stellen wir dies zweite an Frische und Poesie der Ideen sowohl, als an ergreifender Wirkung noch weit höher. Sehr dankenswerth ist es, dass eine Pianofortebegleitung dabei ist, da die Gelegenheit, mit vollem Orchester zu spielen, sich selten bietet.

Nr. 2. Diese schöne Fantasie, Erinnerung an den so beliebten Würtembergischen Sänger, dessen Lieder das stolze Albion entzückten, wird allen ächten Harfenspielern sehr willkommen sein, indem sie mit den holden, innigen Melodieen, die von Süddeutschlands gemüthlicher Wärme durchhaucht sind, auch sehr dankbare brillante Harfenpassagen verbindet, in denen der Spieler sich zeigen kann, ohne allzugrosse Schwierigkeiten überwinden zu müssen. Immer mehr beweisen es die Werke dieses edlen Meisters, wie vielseitig der Charakter ist, der sich dem herrlichen Instrumente abgewinnen lässt, wenn genial und mit richtiger Kenntniss desselben dafür geschrieben wird.

Feuilleton.

Direktor *Löwe* von Mainz gibt jetzt mit einer deutschen Truppe Vorstellungen in Strassburg. Die Sänger sind: die Damen *Ernst-Kaiser*, *Flintzer-Haupt*, *Welly*, *von Wittenau*; die Herren: *Lehmann*, *Meinhardt*, *Bielcicky* (Tenor), *Koch*, *Brandes*, *Meinhardt*, *Haas* (Bässe). Kapellmeister: Herr *Müller*; Chordirektor: Herr *Fischer* (Sohn des Dresdener Chordirektors). Der Chor zählt 43 Stimmen. Die erste Oper war Otello.

Theaterdirektor *Löwe* zu Mainz hat seinen bekannten Prozess gegen den Bassisten *Sesselmann* verloren: er wurde verurtheilt, den Kontrakt zu erfüllen. Indessen konnte der Sänger den Ansprüchen des Publikums nicht genügen und hat daher faktisch seinem Gegner Recht gegeben, indem er Mainz wieder verliess.

Digitized by Google

Am 14. Mai starb in Berlin *Fanny Hensel*, die Gattin des Hofmalers Prof. *Hensel*, die Schwester *Felix Mendelssohn-Bartholdy's*, als ausgezeichnete Klavierspielerin und auch in weiteren Kreisen durch ihre im Stich erschienenen geist- und gemüthvollen Gesangkompositionen rühmlichst bekannt.

Am 16. Mai starb in München der Chordirektor *Ett*, ein tüchtiger Forscher in alter Musikliteratur, früher auch beliebter Kirchencomponist, und Mitarbeiter an diesen Blättern.

Fräulein *Grünberg*, eine geborene Leipzigerin, ist am Leipziger Theater, nach mehreren mit Beifall aufgenommenen Gastrollen, engagirt worden.

Wie man sagt, hat *Spontini* sein schon in Berlin begonnenes „verlorenes Paradies", nach Milton von Dr. Sobernheim, nunmehr vollendet.

Hofkapellmeister *Berwald* zu Stockholm feiert im Laufe dieses Sommers sein fünfundzwanzigjähriges Amtsjubiläum. Ebenfalls im Sommer dieses Jahres gedenkt er eine Reise nach Deutschland zu machen und seine drei Töchter, treffliche Sängerinnen, die in den skandinavischen Reichen an vielen Orten bereits Beifall gefunden, auch dem deutschen Publikum vorzuführen.

Julius Benedikt's Oper: „Die Kreuzfahrer oder der Alte vom Berge" ist in Prag mit Beifall aufgeführt worden. Auch in Stuttgart wird sie auf die Bühne kommen. (Vergl. über diese Oper die Allgem. Musikal. Zeitg., 1846, S. 201.)

Wie es heisst, geht der bisherige Kapellmeister des Leipziger Stadttheaters, *Ferdinand Stegmayer*, ab, und an seine Stelle tritt *Julius Rietz* aus Düsseldorf.

Das Züricher Theater ist vom ersten Oktober dieses Jahres an auf's Neue zu verpachten. Die jährliche Miethe für's Haus beträgt 1200 Fl. Züricher Währung (ungefähr 1300 Fl. Rhein.), die zu bestellende Kaution 1000 Fl. Bibliothek und Garderobe kann unter billigen Bedingungen benutzt werden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien

im Verlag

von

C. F. PETERS,

Bureau de Musique in Leipzig.

Durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen.

Beyer, F., Les Nouveautés. Morceaux agréables pour Piano sur des motifs favoris. Op. 91.
Nr. 4. La Favorite de Donizetti. 18 Ngr.
„ 5. Belisario de Donizetti. 18 Ngr.
„ 6. Alessandro Stradella de Flotow. 18 Ngr.

Ehlert, L., Capriccio pour le Piano. Op. 3. 16 Ngr.
— — Sonate romantique pour le Piano. Op. 5. 1 Thlr. 15 Ngr.

Janza, L., 6 Duos pour Violon et Violoncelle. Op. 72. Nr. 1. 2. 3., à 25 Ngr. 2 Thlr. 15 Ngr.

Kummer, C., Die Reliquien. Gedicht in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 115. 15 Ngr.
— — 3 Duos faciles et concertants pour 2 Flûtes, composés pour les amateurs et à l'usage des Ecoliers. Op. 116. Nr. 1. 2. 3. à 20 Ngr. 2 Thlr.
Suite de l'Oeuvre 114.

Rosenhain, J., Sonate pour Piano et Violoncelle ou Violon. Op. 38. 1 Thlr. 25 Ngr.
— — 2 Solos pour Piano. Morceaux de Concours. Op. 39.
Nr. 1. Andante et Rondo. 15 Ngr.
„ 2. Allegro appassionato. 15 Ngr.
— — Nocturne pour Piano. Op. 39. Nr. 3. 12 Ngr.

Saroni, S., Nocturne pour Violoncelle et Piano. 20 Ngr.

Sidney-Pratten, R., Fantaisie brillante pour la Flûte avec accomp. de Piano sur la Cavatina de Pacini „Il soave e bel contento". 1 Thlr. 6 Ngr.
— — L'espérance. Fantaisie pour la Flûte avec accomp. de Piano sur un motif de l'Opéra „L'Eclair" — de Halevy. 20 Ngr.

Voss, Ch., Morceau de Concert. Choeur de l'Opéra „Les Diamans de la Couronne" de D. F. E. Auber, transcrit et varié pour Piano. Op. 80. 25 Ngr.
— — Wiederhall. 2. Nocturne pour Piano. Op. 81. 18 Ngr.
— — La Sentimentale. Cantilène pour Piano. Op. 83. 18 Ngr.

Weber, C. M. de, Concertino Oeuvre 45 arrangé pour le Piano à quatre mains. 1 Thlr.

Witwicki, J., L'Inspiration du Condamné. — Chant d'un prisonnier „Del ponte di sospiri" — transcrit et varié pour le Piano. Op. 9. 25 Ngr.
— — Rhapsodies originales pour le Piano. Op. 18. 20 Ngr.

Musik-Anzeige.

Giovanni Ricordi, Besitzer der k. k. priv. National-Musikalien-Verlags-Anstalt in Mailand, ausschliesslicher Eigenthümer nachstehender ganz neuen und mit allgemeinem Beifall aufgenommenen Opern:

Ernani vom Maestro **Verdi**,
I Lombardi desgl.
I due Foscari desgl.
Macbeth desgl.
Orazj e Curiazj vom Maestro **Mercadante**,

zeigt den Theater-Direktionen und Unternehmern, welche gesagte Opern deutsch oder italienisch aufzuführen wünschten, hiermit an, dass sich dieselben, um die Partitur dieser Opern zu erhalten, entweder an ihn selbst oder an Herrn **F. Holding** in Wien (Wieden, Carlsgasse Nr. 33) für das mittägliche Deutschland, und für das nördliche Deutschland an Herrn **Ernst Nonne** in Hamburg zu wenden haben, welche beide die einzigen von dem Eigenthümer **Ricordi** dazu Beauftragten sind.

Zu gleicher Zeit benachrichtigt er die Herren Musikalien-Händler und Verleger, so wie auch die Herren Professoren und Dilettanten, dass die Arrangements aller Art der genannten Opern mit deutschem und italienischem Text, für Pianoforte zu 2 und 4 Händen und für andere Instrumente, bei ihm theils schon erschienen sind, theils binnen Kurzem erscheinen werden.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Juni. **Nr. 22.** 1847.

Inhalt: Das Gehaltvolle in der Musik. — Ueber *Félicien David's* neue Ode-Symphonie Christoph Columbus. — *Nachrichten*: Aus Frankfurt. — *Recensionen*. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Das Gehaltvolle in der Musik.

„Der wahre Künstler thut keinen Strich ohne Zweck und Bedeutung."

Goethe.

Die Ouverture zu Don Juan von *Mozart*.

Zweiter Artikel.

Ich habe in dem ersten Artikel über die Ouverture zu Don Juan (Nr. 41 im vorigen Jahrg.) aus eigenen brieflichen Aeusserungen *Mozart's* darzuthun gesucht, dass er beobachtet, gefolgert, gedacht hat, und sich wenigstens hier und da seiner künstlerischen Absichten gar wohl bewusst gewesen ist. Don Juan erklärte er bekanntlich für seine liebste Oper. Es ist daher mit einiger Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass er unter allen Stücken derselben die Ouverture allein als ein Stiefkind nicht wird behandelt haben.

Sie schildert Don Juan's, des Wüst- und Wollüstlings, Leben und Treiben, darüber ist alle Welt einig. Indem ich mich nun anschicke, auf dies allgemein Zugegebene weiter zu bauen, in den Geist des Einzelnen zu dringen, und durch eine sorgfältige Analyse ihn zur deutlichen und vollständigen Erkenntniss zu bringen, tritt mir ein stereotyp gewordener, von recht geistreichen Männern selbst angenommener Satz drohend entgegen, der nämlich: dass die Instrumentalmusik wohl ein Objekt im Ganzen andeuten, in seinen einzelnen Theilen hingegen bestimmt erkennbar nicht schildern könne und — auch nicht solle.

Um das Nichtsollen wollte ich mich wenig grämen, wenn es mir nur zu beweisen gelänge, dass sich *Mozart* in der Don Juan-Ouverture die Freiheit genommen, es wirklich zu thun.

Dass der Geist der Neuzeit auch in der Instrumentalmusik nach bestimmterem Ausdruck bestimmter Objekte verlangt und ringt, ist eine Thatsache, die sich durch immer mehr Werke solcher Art manifestirt. Doch noch sehr zaghaft geht er daran. Nur so im Allgemeinen versucht er es. Er scheint fast zu fürchten, durch zu scharfen Hinblick auf des erwählten Gegenstandes einzelne Merkmale, und deutlich erkennbaren musikalischen Ausdruck derselben, obigen diktatorischen Satz zu beleidigen.

Wie müsste es junge Talente in ihren Vorsätzen bestärken, in ihrem Streben fördern und kräftigen, wenn darzuthun wäre, dass *Mozart* das von Vielen jetzt nur zagend Gewagte lange vorher schon mit entschiedener Kühnheit gewollt und gethan!

Versuchen wir's!

Wie finge es ein Erzähler mit Worten wohl an, erlaube ich mir zunächst zu fragen, einen kleinen Abriss der Geschichte und des Charakters Don Juan's so zu geben, dass jeder Satz, jede Periode für sich nichts darauf Bezügliches aussagte, am Ende aber, aus dem Ganzen, der Zuhörer die Geschichte dennoch wüsste?

Nehmen wir an, ein Zeitgenosse hätte *Mozart* während der Composition der Oper um die Fabel gefragt, und dieser sie also erzählt:

Babi Bila Kulusch Lemm. Aule su bemm bimm. Bili, Bili! Bramm bromm! Kure! Kure! Kure! Kure! u. s. w.

Nenne man das Gleichniss läppisch, ich habe nichts dagegen. Wenn es nur begreiflich macht, dass aus unverständlichen Theilen ein verständliches Ganze nicht entstehen kann, dass mit diesen nichtssagenden Worten und Sätzen die Don Juan-Fabel nicht erzählt ist. Wenn es nur beweist, dass, wenn von zwanzig oder dreissig musikalischen Gedanken keiner für sich etwas auf Don Juan's Leben und Treiben Bezügliches erkennen lässt, dieses auch am Ende aus dem Ganzen nicht herausspringen wird. Kurz, dass eine Menge Tonnichtse im Einzelnen nichts Anderes werden können als ein ganzes Tonnichts.

Mozart hat Don Juan's Leben und Treiben in der Ouverture schildern wollen. Natürlich nicht wie ein Biograph mit Worten, sondern in den Hauptzügen symbolisch durch Töne.

Diese Hauptzüge drängen sich Jedem, der die Oper nur oberflächlich betrachtet, gleich so entschieden und frech vor den Blick, dass sie *Mozart* doch allein nicht entgangen sein werden, ihm, der sich mehr als irgend ein Anderer mit dem Inhalt und Wesen des Textes vertraut gemacht haben musste. Denn dass er die Ouverture zuletzt geschrieben, ist bekannt, wenn er sie auch gewiss nicht in einer Nacht geschaffen, wie Manche faseln.

In der Oper zeigen sich als Hauptmomente folgende:

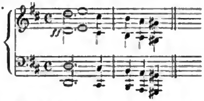
1. Don Juan's Gier und Jagd nach Mädchen.
2. Tafelschwelgereien.

3. Unbefriedigtes Hinstürmen von Genuss zu Genuss, durch die Länder, durch's Leben.
4. Warnungen, Abmahnungen der Vorsehung, die solchem Treiben nicht ausbleiben.
5. Leichtsinniges Ueberhören und Abweisen derselben. Wie die Mücke, schwärmt Don Juan um die Flamme, bis sie ihn erleckt und verzehrt.

Ich wähle zum Anfange meiner Bemerkungen die Warnungsmomente, welche dem Wüstling fast auf jedem Schritte in der Oper begegnen.

Gleich das erste Liebesabenteuer mit Donna Anna nimmt eine furchtbare Wendung. Austatt den erwarteten Genuss zu finden, wird er zum Zweikampf und Mord gezwungen, ein Fall, der erschütternd in sein Gemüth dröhnen müsste. Wer könnte die Symbolisirung desselben in folgenden beiden Takten verkennen?

1.



Auf den leichtsinnigen Don Juan macht jedoch das furchtbare Ereigniss gar keinen Eindruck. Er weist die darin sich aussprechende mahnende Stimme des Schicksals scherzend ab.

2.

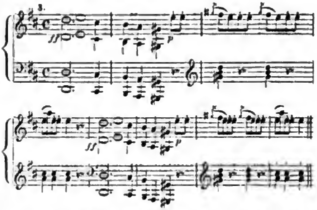
Sollten diese vier Takte zusammen betrachtet etwas Anderes bedeuten, als was so augenfällig mit zwei bestimmten Hauptmomenten der Handlung zusammenstimmt? Wenn sie aber diese beiden Hauptmomente wirklich symbolisiren, sollte das *Mozart* nicht gewollt, sollte er sie bewusstlos hingeschrieben, oder sollte er gedacht haben, diese vier Takte gehören zwar zu Don Juan, was sie aber eigentlich sind, weiss ich nicht, brauche es auch nicht zu wissen, denn einzelne Gedanken der Instrumentalmusik können nichts ausdrücken, erst wenn sie alle zusammen gehört, weiss man im Allgemeinen, was sie bedeuten?!

Ich muss hier ein- für allemal bemerken, dass ich von der *nachahmenden* Instrumentalmusik rede, die einen dem Zuhörer vorher bekannten Gegenstand, welchen der Componist aus der Natur genommen oder nach Naturgesetzen in der Einbildungskraft vorgeschaffen, treu und mit verschönendem Kunstgeiste abkopirt.

Verfolgen wir die oben hingezeichneten kleinen Abschnitte in der Partitur, so lange ihre technische Aehnlichkeit sie als zu einander gehörend erkennen lässt, und bemerken wir zugleich die Verschiedenheiten, welche sich in dieser Aehnlichkeit zeigen, so scheiden sich drei einfache Perioden ab, welche zusammengenommen eine Periodengruppe bilden.

Obige zweimal zwei Takte werden unmittelbar noch einmal, genau in derselben Weise, wiederholt, und zeigen die erste einfache Periode.

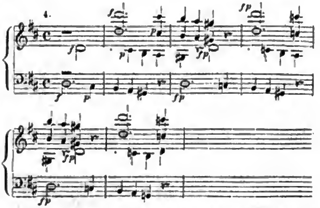
3.



Diese Wiederholung in Tönen ist so natürlich wie die in Worten: ich warne dich! ich warne dich! und das dazwischen wiederholte leichtfertige Abweisen Dessen, auf den die Warnungen eben keinen Eindruck machen.

Je weniger aber die Mahnungen der Vorsehung auf den Sünder wirken, je öfter und dringender wiederholt sie dieselben, wie der Dichter das in der Oper der Natur nachgedichtet hat. Denn nicht unmittelbar spricht das Schicksal zu dem Menschen, durch Ereignisse, Begebenheiten sucht es ihn zur Besinnung, zum Bewusstsein seines thörichten oder verbrecherischen Denkens und Handelns zu bringen. So erscheint später Elvire, die verlassene Geliebte, durchkreuzt Don Juan's weitere Liebesintriguen, und droht ihm jeden Augenblick mit Entlarvung. Der Versuch mit Zerline im Garten und auf dem Balle misslingt; Masetto und seine Kameraden lauern Don Juan toddrohend auf, ja, der Geist des Gouverneurs selbst erscheint ihm auf dem Kirchhofe. Enger und drohender rücken die mahnenden Stimmen auf ihn ein.

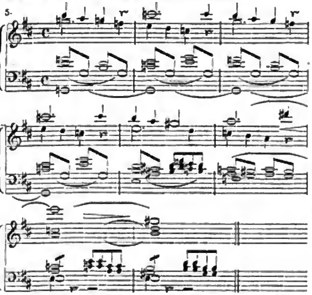
4.



Sollte *Mozart* mit den in der ersten Periode als erschütternde Mahnung aufgestellten zwei Takten, hier in doppelter enger Nachahmung wiedergebracht, etwas Anderes haben ausdrücken wollen, als was das Stück so klar darlegt?

Ausser den in schrecklichen Stimmen auf Don Juan eindringenden Abmahnungen ertönen auch zwei ihm trotz seiner Schlechtigkeit noch heimlich ergebene liebende: Elvire und Zerline. Was Masetto, Don Octavio, was der Geist in rachedrohender, versuchen jene weiblichen in zärtlich flehender Weise. Man sehe die dritte Periode an, die sich an die zweite schliesst:

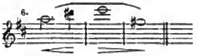
5.



Was bedeuten aber die letzten Takte, die von der warnenden Figur ablassen?

Was wohl Anderes als die wehmüthigen, schmerzlichen Regungen, die in einem weiblichen Gemüthe entstehen, wenn seine zärtlichen Ermahnungen nichts fruchten, wenn es ablassen muss ohne Erfolg!

6.



Nicht naturgetreuer und schöner zugleich, däucht mir, kann der aus tiefer Brust schwer sich emporringende Seufzer im ersten Takte, kann das klagende Ablassen von vergeblichen Vorstellungen im zweiten und dritten musikalisch geschildert werden. Und wie übereinstimmend mit der Natur ist ferner ausgedrückt der Uebergang von den schrecklichen Mahnungen der vorhergehenden zu den zärtlich flehenden der dritten Periode, durch Instrumentenwahl, Vortragszeichen, Accompagnementsfiguren und Modulationsgang!

Ueberblicken wir die ganze Periodengruppe noch einmal, so sehen wir in technischer Hinsicht ihre zweiundzwanzig Takte aus nur vier Anfangstakten herausgesponnen. (S. Beisp. 1 und 2.)

Fragen wir nach dem geistigen Inhalt, welchen sie offenbaren, so erkennen wir die Symbolisirung zweier Hauptmomente aus Don Juan's Leben. Betrachten wir ferner jede Periode für sich, so sind die zweite und dritte Modification der ersten, genau wie sie in der Natur des Objektes, in der Oper Don Juan liegen.

Diese Periodengruppe aus der Oper also, wenn meine Entwickelung derselben kein blauer Dunst ist, wenn der musikverständige Leser sie für ein naturgemässes, inhaltklares, nach bestimmter Idee ausgedrücktes organisches Gebilde erkennen muss, sollte sie dem grossen Meister gekommen sein, er wüsste nicht wie? Musste sein Geist vielleicht erst einschlafen, um erträumen zu können, was jeder andere Mensch aus des Dichters Worten und Zügen leicht zu abstrahiren vermag?

Ist aber solche Annahme ein Wahn, so ist auch der Satz, die Instrumentalmusik könne im Einzelnen, d. h. doch wohl in der Periode, etwas Bestimmtes nicht schildern, durch diese eine Periodengruppe schon thatsächlich widerlegt. *Mozart* hat es in dieser gekonnt, und darum ist die Sache überhaupt möglich.

Siegreicher gegen jenen schädlichen Wahn wird sich unsere Ouverture bewähren, wenn sich zeigt, dass *alle* ihre Perioden denselben bestimmten Ausdruck ganz bestimmter Momente aus der Oper haben.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber Félicien David's neue Ode-Symphonie
CHRISTOPH COLUMBUS.

(Von Dr. *F. G. Bamberg.*)

(Fortsetzung und Schluss.)

Die Situation des 3ten Theiles hat Aehnlichkeit mit der bekannten in Fernando Cortez von *Spontini*. Hier wie dort revoltirt sich die Mannschaft, nur findet der Unterschied Statt, dass die Szene dort auf dem Lande, hier während der Fahrt auf dem Schiffe selbst Statt findet. Nach einem einleitenden Orchestersatze in D moll malt uns eine deklamatorische Strophe abermals die Szene. Todtenstille umgibt das Schiff und der besorgte Pilot sieht zwischen der grünen Wasserwüste und dem Himmel nur die Sonne glänzen. Unter ihrer Glut scheint das Schiff wie eine Insel in einem Flammenmeere festgebannt. Da erhebt sich die geängstigte Mannschaft, Columbus spricht ihr (Recitativ und Arie in B dur) Muth ein, bis er sie endlich darauf aufmerksam macht, dass das Meer bereits von tausend Farben erglänze und der Duft von blühenden Bäumen und Gewächsen zu ihnen herüberwehe. Diese Stelle, die in der Arie des Columbus nach einer Pause eintritt, ist, ihrer malerischen Schönheit wegen, sehr zu loben. Der Groll der Mannschaft verändert sich nun in Lobpreisungen des Columbus, der Chor bricht feurig und lebendig hervor und schliesst die kurze 3te Abtheilung mit einem ermuthigenden „En avant".

Den 4ten Theil hat die hiesige Presse am Meisten gelobt; sie fand ihn melodiöser und rhythmisch bewegter als die 4 ersten. Da die Steigerung der ganzen Episode in diesem letzten Theile ausläuft, so erklärt sich die grössere Lebendigkeit desselben von selbst. Die Orchestersätze welche die einleitende Strophe einschliessen, sind von heiterer, und zum Theil von feierlicher Farbe, und bereiten den freudigen Ausbruch der Reisenden beim Anblicke des Landes sehr angemessen vor. Der Chor: „Terre! terre!" in A dur gehört nebst der ihm vorange-

Digitized by Google

benden kurzen Symphonie zu den besten Nummern des Ganzen. Hierauf folgt der Tanz der Wilden, der hier namentlich dem unmusikalischen Publikum am Meisten imponirt hat. Es stellt sich bei dieser Composition die oben bereits erwähnte Thatsache wieder heraus, dass das Talent *David's* mehr beschreibend als darstellend ist. Ob die Wilden wirklich nach einem solchen Rhythmus tanzen oder nicht, wäre ganz gleichgiltig, wenn dieser Rhythmus im Hörer nur die Vorstellung eines barbarischen Tanzes erwecken könnte. Dies ist aber hier durchaus nicht der Fall und würde es selbst auch dann nicht sein, wenn wir die Gewissheit hätten, dass die Wilden sich bei ihrem Tanze ganz derselben Musik bedienen. Die Entwickelung des Grundes dieser Thatsache würde uns hier zu weit führen, und wir begnügen uns nur, im Allgemeinen auf den hier so deutlich hervortretenden Unterschied von Natur und Kunst aufmerksam zu machen. Die Kunst soll so viel als möglich concipiren und aus den gegebenen Natur-Tönen, mit Hilfe eines Prozesses, dessen Resultat wir Erfindung nennen, ihr Object geistig darstellen, nicht nachzeichnen. *Gluck* kann hier ebenfalls wieder als Muster angeführt und sein Scythentanz in Iphigenia in Tauris zur Erläuterung des Gesagten am Besten in Betracht gezogen werden. Dem Tanze der Wilden folgt eine Elegie an das indische Meer. Ich gestehe, in ihr nichts als eine moderne Romanze gefunden zu haben, wie *David* selbst deren schon viel schönere gemacht hat. Hierauf wiederholt sich die Fanfare die bei der Abfahrt der Equipage angewendet wurde, gleichsam als Siegeszeichen, Columbus fordert seine Gefährten zur Menschlichkeit gegen die Bewohner der neuen Welt, die ihnen freundlich entgegenkommen, auf, und der Chor schliesst hierauf das Ganze mit einem Dankgebet.

Betrachten wir dieses neue Werk *David's* seiner Totalität nach, so macht es uns den Eindruck von geschickt aneinandergereihten Musikstücken, von denen jedes einzelne fast mehr oder minder grosses Lob verdient. Grössere dramatische Wirkungen sind auch in dieser Arbeit nicht wahrzunehmen, und die einzige Situation die sich hier zum Ausdrucke einer schlagenden Handlung dargeboten hat, die Aufruhrscene ist schlechterdings nicht mit der nöthigen Darstellungskraft ausgestattet. So glauben wir, das bereits bei Gelegenheit unserer Kritik der „Wüste“ ausgesprochene Urtheil, dass *David's* Talent sich mehr zur Schilderung äusserer Bilder, als zum Ausdrucke innerer Begebenheiten eigne, bestätigt zu sehen. Der innere dramatische Conflict ist dem französischen Geiste überhaupt fremder als dem unsrigen, und die Franzosen haben, wie ich dies erst vor Kurzem in einem in der ersten Nummer der *Rötscher*'schen Jahrbücher für dramatische Kunst befindlichen Aufsatze zu entwickeln versucht, daher auch weder in der Musik noch in der Poesie eine von den tiefsten Problemen des Lebens erregte, „charakteristische“ Erscheinung gehabt.

Die ernsteren unter unseren jüngeren Componisten flüchten sich aus Mangel an wahrem dramatischen Talente in das Reich des Oratoriums und der Cantate. Der Mangel an Lebendigkeit scheint sich unter den breiten Formen die dem Oratorium und der Cantate eigen sind, besser verbergen zu können, aber unsere Musensöhne bedenken nicht, dass der Mangel an sprudelnder Bewegung in der ernsten Kammermusik durch einen verhältnissmässig grossen und eben so schwer zu erreichenden Ueberschuss an Würde des Ausdruckes ersetzt werden muss. Wenn *David's* Musik diese letztere auch nicht immer in gleichem Maasse besitzt, so kann man ihr andrerseits auch nicht, wie so vielen anderen unserer jüngeren Componisten, Trivialität vorwerfen. *David* gehört jedenfalls zu den edleren musikalischen Naturen, und wenn man ihn von einem gewissen Haschen nach Effekt auch nicht freisprechen kann, so wendet er seine musikalischen Mittel doch nie auf unästhetische und beleidigende Weise an.

Die auch in materieller Beziehung günstige Carriere *David's* führt unmittelbar zu Reflexionen über den Unterschied der bürgerlichen Stellung des französischen und des deutschen Künstlers. Vor 3 Jahren war *David* noch arm und unbekannt; zwei Werke, die, trotz alles Verdienstlichen, doch keineswegs zu dem Höchsten der Kunst gehören, haben ihm, man erschrickt fast vor der Wahrheit, einen europäischen Namen und ein kleines Vermögen verschafft. *David*, der vor 3 Jahren noch in einer Dachstube die Nacktheit des Lebens vor Augen hatte, bewohnt jetzt ein Gartenhaus in einem der vornehmsten Quartiere von Paris und hat einen förmlichen Haushalt. Auch ist er am letzten Namensfeste des Königs zum Ritter der Ehrenlegion ernannt, und vom Könige auf das Schmeichelhafteste ausgezeichnet worden. Wie ist es dagegen unseren grössten Kunstheroen ergangen? Sind *Mozart* und *Beethoven* je zu jener häuslichen Behaglichkeit gekommen, die ihnen erlaubt hat, ungestört ihrer Kunst zu leben? Es ist nicht allein der Mangel eines Centrums wie Paris, der in Deutschland diese Missstände hervorbringt, das Uebel liegt weit tiefer, und seine Ursachen sind zu verwickelt, als dass wir sie an diesem Orte mit der nöthigen Umständlichkeit, die, um Missverständnisse zu vermeiden, hier nöthiger als irgend wo wäre, auseinandersetzen könnten. Vielleicht ist uns hierzu ein anderes Mal Gelegenheit gegeben. *David,* der bereits einen seiner Freunde mit seinem Werke in die Provinz geschickt hat, wird wohl bald auch Deutschland mit der neuen Partitur bereisen.

Nachrichten.

Frankfurter Theater. Vorstellungen des Herrn Hofballetmeisters *Tesser.* Eine Alpenscene in 2 Akten, dargestellt von Herrn *Cramolini* und Madame *Marlow* (vom grossherzogl. Hoftheater in Darmstadt).

Wenn im eigenen Hause Noth herrscht, so ist es gut, wenn uns freundliche Nachbarn unter die Arme greifen. In solchem Nothstande befindet sich gegenwärtig unsere durch Unwohlsein und Urlaub hart gedrängte Oper, denn ohne die Beihilfe unserer Nachbarbühne zu Darmstadt würde die Verlegenheit der hiesigen Theater-Direction nur desto fühlbarer sein. Schon nach der

Digitized by Google

Darstellung von *Rossini's* „Belagerung von Corinth“, die — nebenbei gesagt — eine vorzügliche war, trat die Ebbe ein, und man musste vor und zwischen den Schauspielen seine Zuflucht zu Symphonieen und Ouverturen nehmen, welches Verfahren aber durchaus nicht ziehen will. Das Schauspielpublikum schenkt in der Regel diesen Orchestervorträgen eben so wenig seine Aufmerksamkeit, wie der kläglichen Entreacts-Musik, welche man als ein durchaus veraltetes Herkommen endlich einmal von den deutschen Bühnen verbannen sollte. Wir ennuyiren uns oder plaudern, selbst in den Entreacten zu Struensee, und so ist es nur Schade um so viel unnütz verschossenes Pulver.

Das jugendliche Ballet des Herrn *Tesser* ist ein seit vielen Jahren wohlorganisirtes, und wenn sich auch keine *Lucile Grahn* oder *Fanny Elsler* darunter befindet, so besteht es doch aus einem graziösen Ensemble und besitzt einige bedeutende Talente. Den Chorus des Ballets bilden Kinder von verschiedenem Alter, und die Solotänzerinnen selbst stehen noch in der ersten Blüte der Jahre, welches bei glänzenden und charakteristischen Costüms natürlich die freundlichste Wirkung hervorbringt. Unter diesen Letzteren zeichnen sich die Demoiselles *Cath.* und *Fr. Dittmann*, *Marsteller*, *Müller* und *Vogel* aus. Die Palme errang sich aber die Letztere durch die weit über ihr Alter reichende pantomimische Auffassung und Charakteristik. Herr *Dornewas* ist bekanntlich ein famoser Grotesktänzer, welches er in der Abtheilung „die Chinesen“ betitelt, wieder von Neuem bewies. Herrn *Tesser* gebührt das Lob sinnreicher Erfindung und Arrangements dieser pantomimischen Drama's, besonders der ersten Abtheilung des „wandernden Spiegelbildes“ und des „Feenreichs“ mit seinen reizenden Shawl-Tänzen. Die nothwendige Beimischung tanzunfähiger Personen, die nicht sehr brillante scenische Ausstattung und unsere enge Bühne waren zur Erhebung des Ganzen eben nicht sehr geeignet. Demohngeachtet gefielen diese Vorstellungen so sehr, dass sie wiederholt werden mussten. Die Musik zum wandernden Spiegelbild von Herrn Hofmusikdirektor *Louis Schlösser* kann für sich allein auch ohne Tanz als ein gelungenes Werkchen gelten. Sie ist bei aller Tanzbarkeit doch immer edel gehalten, und es scheint, als ob sich der Componist dafür, dass er für die Füsse schreiben musste, durch ein geistiges Prinzip entschädigen wollte. Die Schwierigkeit einer solchen Arbeit darf nicht übersehen werden, denn hier galt es, nicht frei zu erfinden, sondern nach den Pas und dem Perioden-Bau der Tänzer seine Musik zu formen und auf das Bette des Procrustes zu legen. Diese Arbeit ist nicht unähnlich der des Uebersetzers, welcher nach bereits gegebenen Melodieen und Rhythmen fliessende Poesieen dichten soll. Dass hier dennoch eine flussreiche und charakteristische Musik entstand, macht dem Componisten, welcher an diesen drei Abenden, den 3., 4. und 5. Mai, die Leitung des Orchesters übernahm, alle Ehre.

„'s letzte Fensterln“, eine Alpenscene in 2 Acten von *Seidl*, mit Musik von *Ignaz Lachner*, ist eine lyrische Blüte, eine Schweizerfamilie en Miniature, und gibt einen schlagenden Beweis, wie weniger Kunstmittel es bedarf, um ein Publikum aufmerksam zu machen, sein Gemüth anzuregen und seinen Augen Thränen zu entlocken. Die Handlung kann nicht einfacher sein, Personal und Scenerie auch nicht. Sie spielt um und in einer Hütte der norischen Alpen: Mathias, der Jäger, scheidet von Rosel d' Schwoagerin, weil er Soldat werden muss, kehrt nach 3 Jahren dekorirt wieder zurück, findet seine Liebe noch treugesinnt, vertauscht seine Uniform wieder mit dem Jägerkleide, das ihm Rosel aufbewahrte, und — tanzt am Ende mit ihr ab. Der naive Dialekt, die einfachen Volksmelodieen, deren Ton *Lachner* herrlich getroffen, sprechen dabei zum Herzen, das ist Alles. Und dennoch hat keine unserer Revolutions-Opern einen grösseren Sieg errungen. Herr *Cramolini* und Madame *Marlow*, im vollkommenen Besitze dieses Dialekts, bildeten ein so schönes Ensemble in Spiel und Gesang, dass erstens die unserem Ohre gänzlich fremde Mundart verständlich wurde, zweitens die etwas gedehnte Handlung dadurch von ihrer Monotonie verlor, und folglich auch dem Ganzen dieser ausserordentliche Erfolg zuzuschreiben ist. Wie vom Erhabenen bis zum Lächerlichen nur ein Schritt ist, so könnte auch eine verfehlte und moderne Darstellung diese Bluette lächerlich machen und zu Fall bringen. Es wäre daher für Sänger, welche sich in diesem Naturgenre nicht heimisch fühlen würden — beide Darsteller sind Oesterreicher — ein gewagter Schritt, die Partieen des Mathias und der Rosel zu übernehmen.

Herr *Cramolini* und Madame *Marlow* wurden nach jeder Abtheilung rauschend gerufen, und man hofft allgemein auf die Wiederholung dieser Scene; denn ist es eine Erholung, nach den raffinirten Genüssen städtischer Vergnügungen sich in ein stilles Thal zu versenken, so ist's auch eine, nach all' den buntscheckigen Kunstprahlereien, die nur verwirren und leer lassen, einmal wieder fühlen zu dürfen. Sir Philipp Sidney sagt: „Blicke in dein Herz und schreibe.“ Das haben *Seidl* und *Lachner* gethan, als sie diese Scene schufen.

C. G.

Recensionen.

A. André, weiland Grossherzogl. Hessischen Kapellmeisters und Fürstl. Isenburgischen wirkl. Hofraths, Lehrbuch der Tonsetzkunst u. s. w.

(Beschluss.)

Zwischen Orgel- und Klavierfuge will der Verf. einen wesentlichen Unterschied gelten lassen. Der Unterschied könnte überhaupt 1. nur durch den instrumentalen Mechanismus selbst und 2. durch eine hiernach verschiedene Schreibart für beide Instrumente bedingt werden. Allein für die Composition ist derselbe zu subtil und gering, die Scheidewand des Instrumentalen fällt insofern zusammen, dass man auf dem Klavier einen auszuhaltenden Ton, der zu verklingen droht, blos durch erneuten Anschlag wieder weckt, dass man ferner auf der Orgel eben so rapide Tonpassagen als auf dem Klaviere hört und hören kann. (*Seb. Bach* Zweiunddrei-

Digitized by Google

ssigtheile). Auch *Albrechtsberger* hat auf dem Titelblatte seinen zahlreichen Fugen vorgesetzt: für Orgel oder Pianoforte. *Bach's* Fugen im wohltemp. Klavier geben viele schöne und wirksame Orgelfugen, hierher auch *Mozart's* Gmoll-Fuge, sogar Fmoll-Fantasie aus seinen Klaviersonaten zu rechnen. Eine ursprünglich für die Orgel geschriebene Fuge wird sich freilich oft, der zu weiten Anlage nach, nicht gut auf dem Klavier ausführen lassen. Wenigstens hätte der Verf., dem es hier blos um möglichste Ausdehnung und Vermannigfachung seiner Sache zu thun war, stichhaltigere und reellere Gründe aufstellen müssen. Er sagt §. 161: „Aus vorstehender, obgleich nur flüchtiger Beschreibung der Orgelregister ersieht man aber auch noch (?), dass eine Orgelfuge ganz anders als eine Klavierfuge geschrieben werden muss, und dass man daher bei Weitem nicht alle Klavierfugen auf der Orgel vortragen kann (?) so wie, dass von den vorzutragenden Klavierfugen, namentlich wenn man sie mit sogenannt vollem Werke spielen will, diejenigen, welche in einer Molltonart gesetzt sind, ganz ausgeschlossen bleiben müssen.“ (!!) Ebenfalls zur Beurtheilung wie vorstehenden Paragraphen, stellt Ref. den Schlusspunkt des folgenden hier auf: „Bei der Composition einer Orgelfuge für ein Manual darf man das betreffende Thema nie in der Mitte, zwischen zwei anderen Stimmen, sondern stets nur als höchste oder tiefste Stimme eintreten lassen, und seine Tonführung darf nie durch eine andere Stimme gedeckt und dadurch undeutlich gemacht werden.“ Wie beschränkt 1. die Composition hierdurch werden muss, ist auf den ersten Blick einzusehen. Zugleich drängen sich aber 2. die Fragen auf: Warum sollen sich auf Einem Manual nicht alle Fugen ausführen lassen? Wie ist es überhaupt nur möglich, bei der Ausführung der Fugen immer zwei Manuale gebrauchen zu können? Kann denn nicht Eine Hand (gewöhnlich die rechte) zwei Stimmen entweder zugleich führen, oder, wie das so häufig beim Orgelspiel in Anwendung kommt, in die andere hinüberspielen? Was die Deckung betrifft, wodurch die Tonführung undeutlich werden soll, so steht in dem hier darauf bezüglichen Fugenbeispiele von *Seb. Bach* nichts zu befürchten, denn ungeachtet der Kreuzung in Takt 18—20, wo der Alt unter den Tenor an 2 Stellen tritt, hält 1. der Tenor währenddem den Ton aus, 2. ist das Thema schon vorher in Dux und Comes so dem Ohre vorgeführt und bekannt worden, dass es dasselbe auch bei der erwähnten Kreuzung eben so leicht verfolgen wird. — Ein Curiosum, jedenfalls aus einem recht argen „Druckfehler“ hervorgerufen, befindet sich S. 227 in den Worten: „da nun wenige Orgeln zwei Pedale besitzen“, soll heissen Manuale. — Die Klavierfuge will der Verf. nur auf 2 bis 3 Stimmen beschränken, da seiner Meinung nach hier alle 4 Stimmen kaum deutlich zu unterscheiden seien. Als Hauptursache wird wieder die Stimmkreuzung angeführt, wodurch eine „Augenmusik entsteht, wovor man sich zu hüten hat bei der Composition.“ So schlimm ist's nicht im Allgemeinen mit dieser sogenannten Augenmusik, und allen diesen Beschränkungen zufolge müssten lieber gar keine Fugen mehr für das Klavier geschrieben werden. Wer hat denn aber, auf der anderen Seite betrachtet, immer Gelegenheit, Fugen auf der Orgel zu spielen, wozu doch auch noch eine lange Vorübung zur Pedalfertigkeit erforderlich ist? Ausser dem Organisten doch Niemand. — Bei Einrichtung einer Fuge, der ein Choral (Cantus firmus) zu Grunde liegt, sagt wiederum der Verf., dass die hier von ihm aufgestellten 3 Beispiele (*Seb. Bach*, *Fux*, *Albrechtsberger*) wie auch noch der blos erwähnte Choral der geharnischten Männer aus *Mozart's* Zauberflöte keine Fugen wären, obgleich manche Musiker dies Verfahren so betrachteten und benennten, sondern dass Alles dies demjenigen verzierten Contrapunkt angehöre, dessen Stimmen zugleich verschiedene, theils freie, theils strenge Nachahmungen unter sich machten. Der Verf. hat zwar nicht Unrecht, auch gibt er selbst nachher ein Fugen-Bruchstück über die beiden ersten Zeilen des Chorals: „Herr ich habe missgehandelt“, vollständig mit Dux und Comes in den Wiederschlägen, allein einen so strengen Maassstab kann man wirklich hier, wo zwei Dinge, Choral und Fuge, dominiren sollen, nicht gut anlegen, sagt doch die alte Regel: wenn 2 Substantiva zusammenkommen, steht Eins im Genitiv. Glückt auch ein Mal etwas, wie auch hier dem Verf., so glückt es doch nicht, Alles mit der zwängenden Form zu binden und zu fesseln. Die Componisten kennen das auch aus Erfahrung recht gut, unterziehen sich darum nur ungern einer vielleicht nur undankbaren Mühe und behaupten dafür lieber ihre Freiheit mehr in der Fantasie, die nun einmal gar nichts von Fesselzwang weiss. In formeller oder Verstandes-Hinsicht wäre wohl das berühmte Werk von *Fux:* Missa canonica mit Recht „der Triumph der Kunst“ zu nennen, allein man sehe nicht allein, sondern höre auch, und man wird sich sehr bald vom Grade der Gefühlswirkung dieser Musik überzeugen, die für Ohr und Gemüth als ein starrer Leichnam ohne Seele erscheint. Ohne also die Sache zu weit zu treiben, verzeihe man daher hier die Ungebundenheit, denn mit der Regel allein wird doch nichts gewonnen. Der Verf. spricht zwar: man vergesse bei einer Fuge mit Choral niemals, dass die Fuge ihre eigenthümliche Abfassung und Einrichtung hier wie überall bewähren muss, sagt aber gleich hinterher: „dass die Anwendung einer Choralmelodie bei einem Chore oder ähnlichen Satze, auch nach blos fugenartiger Behandlung, von grosser Wirkung sein kann, beweisen manche Sätze dieser Art, und somit möchte eine eigentliche Choralfuge blos um desswillen, dass sie eine wirkliche Fuge ist, keinen Vorzug verdienen, als dass sie zugleich einen um so kunstvolleren Tonsatz darstellt.“ Das unter den obigen 3 Notenbeispielen mittlere von *Fux* in $^{3}/_{4}$ Takt ist dem Ref. nicht klar geworden, theils nach der Uebereinanderstellung von zwei viereckigen Noten in Einer Stimme, theils und insbesondere nach der sonderbaren harmonischen Beziehung derselben auf die übrigen Stimmen. Der Verf. hätte hier entweder Licht geben, oder ein anderes Beispiel wählen sollen. — Als etwas ganz Neues muss Ref. hier herausheben die Ausdehnung der Fuge 1. in verschiedenen Taktarten. Der Verf. erklärt, dass Compositionen dieser Art, zwar nur zum Scherz dienend, doch vor ihm noch von Niemand sowohl geschrieben, als auch

Digitized by Google

sich darüber ausgesprochen sei. Fugen hat man freilich noch nicht bis jetzt in dieser Form, wohl aber schon längst andere Sachen erblickt: *Mozart's* 1. Finale aus Don Juan, *Spohr's* Symphonie: die Weihe der Töne, wo die Combinirung heterogener Taktarten zwar eben nicht aus blosem Scherz, sondern vielmehr um eines dramatischen oder überhaupt ästhetischen Kunstzweckes willen Statt hat. 2. in verschiedenen Tonarten. Gehört ebenfalls in die Kategorie des Scherzhaften, Curiosen, wo es dem Componisten nach Belieben frei steht, nah verwandte Tonarten von äusserlich verschiedener Vorzeichnung mit einander zu verbinden, z. E. C dur mit F oder G dur, oder mit D oder E moll. Hier finde denn auch die vom Ref. oben erwähnte Krebsbewegung ein glückliches Asyl, auch nach Gefallen: die verkehrte Krebsbewegung, oder wenn's weiter beliebt: beide in Vergrösserung, Verkleinerung, verschiedenen Engführungen etc. Versuche sein Hail daran, wer Lust dazu spürt, wir wollen's Niemanden wehren.

Wenn Ref. bei seinem näheren Eingehen in das Werk auch Einzelheiten begegnete, die ihn zu Ausstellungen veranlassten, so können diese dennoch der Vortrefflichkeit des Ganzen, die zu überwiegend ist, keinen Eintrag thun. Er sieht im Geiste einer baldigen Auflage d. W. entgegen, wo dann auch die wenigen Schlackentheile, die dem reinen Golde noch hier und da ankleben, vor dem reinigenden Fegefeuer der Zeit verflogen sein werden. Auf gemeinsamem Wege, „im Streben nach Wahrheit", begegnen sich endlich Beide, Referent und Verfasser. Da ruft Jener Diesem das seiner Rezension vorangestellte Motto entgegen, während Letztgenannter auf das „Perficere" bescheiden und achselzuckend erwidert: Perfectum nihil sub sole! — Weil aber des Meisters Ohr den obigen Zuruf hier unter der Sonne nicht mehr vernehmen kann, so streuet hiermit Ref. das „Magnum pretium" als ein fliegendes Lorbeerblatt auf die Urne.

Dessau. *Louis Kindscher.*

Ueber die Claviercompositionen von *Fanny Hensel* geb. *Mendelssohn-Bartholdy*. Vier Lieder für Pfte. Op. 2. Berlin, bei Bote und Bock. Vier Lieder für Pfte. Op. 6. ebend. Six Mélodies, Liv. 1. op. 4. Liv. 2. Op. 5. Berlin, bei Schlesinger.

Noch mehr Lieder ohne Worte! vier Hefte auf einmal! bange Ahnung erfasst uns. Kann es nach *Mendelssohn's* 36 Liedern noch etwas Neues der Art geben? Sind nicht die Nachahmungen in dieser Gattung gerade die unerträglichsten? Doch Muth gefasst! Wir schlagen das erste Heft auf, lesen die ersten acht Takte — und wir haben eine neue interessante Bekanntschaft gemacht.

Zwei alte Wahrheiten sind in diesen Liedern bethätigt: Es bedarf keiner neuen Form, um etwas Aussergewöhnliches zu leisten; nicht das Gesuchte, sondern das Schöne dringt zum Herzen. Ihr strebt nach *Schubert's* gewaltiger Erfindungskraft, nach *Schumann's* romantischer Innigkeit, nach *Gade's* nordischer Frische, ihr wollt die neuen fremdartigen Harmonieen und Wendungen der Romantiker durch neuere und fremdere überbieten — vergebens! der individuelle Reiz ist Gottesgabe. Die Alten studirt, besiegt die Form und dann lasst euer eigenes Innere frei erklingen, ohne fremde Individualitäten anzustreben! Nur so kann die Kunst gefördert werden.

Die hier vorliegenden Compositionen der Frau *Fanny Hensel* erscheinen gleich auf den ersten Blick nicht als dilettantische Erstlingsgenüsse, sondern als reife, sorgfältig ausgewählte Früchte eines reichen, künstlerischen Lebens. Wir wollen es versuchen (ohne dem Recensenten dieser Blätter durch eine specielle Besprechung vorzugreifen), den eigenthümlichen Geist dieser Lieder näher zu bestimmen. Keine starken Affekte sind hier dargestellt, doch überall fühlt man den Fluss einer wahren, weichen Empfindung. Die Phrasen zeugen von feinstem Geschmack, wir begegnen keiner Wendung die verbraucht oder gar hässlich zu nennen wäre; die harmonischen Verbindungen sind geistreich, oft überraschend. Lebendige Bewegung ohne Unruhe, schöne Empfindung in der Melodie und reizende Mannichfaltigkeit in der Figuration gewinnen jedes Ohr. Worin liegt das Geheimniss, dass diese Vorzüge, nach denen die Meisten vergeblich ringen, hier, scheinbar mühelos, klar zu Tage kommen? Etwa allein in dem glücklichen Talente der Componistin? Wir glauben, es in der klaren, flüssigen, interessanten, kurz vortrefflichen Stimmenführung zu finden, einer Stimmenführung, welche aus dem ächten Studium der Alten, namentlich *Bach's* hervorgegangen scheint. Wir begegnen hier derselben Eigenschaft, welche an *Mendelssohn* mit Recht so sehr bewundert wird: die freie, lebendige Stimmenführung ist es hauptsächlich, die den Liedern des Meisters ein feines geistreiches Gepräge verleiht, während seine Nachahmer, bei vielleicht nicht geringerer melodischer Erfindung, langweilig werden, weil sie jene Kunst nicht verstehen. Man würde irren, wenn man Frau *F. Hensel* zu den Nachahmern ihres Bruders zählen wollte. Wer es weiss, dass beide Geschwister dieselbe musikalische Erziehung genossen, in derselben Kunstanschauung aufgewachsen sind, kurz, ihre ganze musikalische Jugend zusammen verlebt haben, wird eine Familienähnlichkeit der Compositionen beider natürlich, ja nothwendig finden. Die Verschiedenheit ist trotzdem für den schärfer Blickenden klar genug. *Mendelssohn's* Ausdrucksweise ist höchst präcis, er sagt lieber zu wenig als zu viel, er baut stets auf einen Gedanken und rundet das Ganze auf leicht verständliche Weise. Die Lieder der Frau *F. Hensel* sind complicirter; der Phantasie ist hier freiere Bewegung gestattet, die Form breiter angelegt, nicht selten auch durch einen antithetischen Mittelsatz grössere Mannichfaltigkeit erzielt. Wir mögen übrigens nicht verschweigen, dass die von uns besprochenen Werke hinsichtlich der Erfindung nicht alle auf gleicher Höhe stehen: die Hefte Op. 2 (bei Bote und Bock) und Op. 5 (bei Schlesinger) scheinen ungleich bedeutender als die beiden anderen. Man vergegenwärtige sich aber, um einen Maassstab für die Trefflichkeit dieser Compositionen zu gewinnen, die gesammte Literatur der letzten 20 Jahre. Wie viel Klavierstücke gibt es, welche mit den genannten in ächter Schönheit der

Digitized by Google

Melodie, Reiz der Klänge und Lebendigkeit der Bewegung verglichen werden können?

Ein feiner Geschmack bekundet sich auch im Aeusserlichen, in der Zusammenstellung der einzelnen Stücke; will man mehrere derselben hinter einander vortragen, so wird man am besten thun, die von der Künstlerin gewählte Reihenfolge nicht zu verlassen. Es sei noch bemerkt, dass die Lieder in Rede vom Klavierspieler die Geschicklichkeit, eine figurirte Begleitung, bei selbständigen äusseren Stimmen, unter beide Hände zweckmässig zu vertheilen, in etwas höherem Grade verlangen als die *Mendelssohn*'schen. Man gewöhnt sich indess bald an diese Spielart, und, ist die Schwierigkeit einmal überwunden, so erstaunt man über die bequeme Spielbarkeit.

Wir sagen der Künstlerin aufrichtigen Dank für die Veröffentlichung dieser Werke; sie werden Allen willkommen sein, denen die Schönheit in der Kunst das Höchste ist.

F e u i l l e t o n.

Die *Viardot-Garcia* singt in Dresden mit grossem Erfolge.

Das rheinische Musikfest ist zu Köln den 23. Mai und folgende Tage festlich begangen worden. Aufgeführt wurden: am 1. Tage *Händels* Messias, unter *Dorn's* Leitung, und *Onslow's* neue Symphonie, unter des Componisten eigener Direktion. Im Oratorium sangen die Fränl. *Babnigg* u. *Schloss* und die Herren *Koch* und *Pischek* die Solopartie. Die Zahl der Mitwirkenden betrug 780; Zuhörer hatten sich weniger zahlreich eingefunden als andere Male — es waren blos gegen 600. Am zweiten Tage: *Mendelssohn's* 114. Psalm, *Beethoven's* A dur-Symphonie, *Weber's* Freischütz-Ouverture, *Spontini's* Ouverture und 2. Akt aus Olympia. *Spontini* dirigirte seine Ouverture selbst, alles Uebrige *Dorn*. — Am 25. fand noch ein grosses Morgenconcert mit theilweiser Wiederholung einzelner Stücke Statt.

A. Berlin zu Amsterdam hat, für Zusendung seiner neuesten Orchester-Compositionen, von dem König von Schweden die grosse goldene Medaille für Kunst erhalten. Die eine Seite der Medaille zeigt das Brustbild des Königs, die andere einen Lorbeerkranz mit den Worten: „Memoriae pignus“, und am Rande: „*A. Berlin*, moderatori musices Theatri Reg. Amstelodam.“

Am 27. April wurde in Tiflis der Grundstein zu einem Theater gelegt.

Dem ersten Organisten an der Marienkirche zu Danzig, *F. W. Markull*, ist vom preussischen Ministerium des Kultus „in Berücksichtigung seiner musikalischen Kenntnisse, Talente sowie des durch die Direktion musikalischer Aufführungen bewiesenen Eifers“ das Prädikat eines königlich preussischen Musikdirektors beigelegt worden.

Am 16. Mai fand im Pariser Conservatorium der Musik ein Concert für *Lesueur's* Denkmal Statt. Ausser mehreren Kirchenstücken und Opernfragmenten wurde auch mehreres noch Ungedruckte, namentlich mehrere grosse Chöre des Verstorbenen aufgeführt. — Bekanntlich wird das Denkmal in der Stadt Abbeville errichtet, in deren Nähe *Lesueur* geboren war.

Am Dresdner Hoftheater soll die bisherige Vereinigung der Operregie und Chordirektion in einer Person (*Fischer*) aufgehoben werden. Wie man hört, wird der Tenorist Herr *Schmidt*, bisher in Detmold (früher längere Zeit in Leipzig), als Regisseur der Oper berufen werden.

In Stralsund gab der dasige Musiklehrer *Hartmann* ein Wohlthätigkeits-Concert, worin unter Anderem sein sechsjähriges Söhnlein *Hummels* Notturno, 99. Werk, abspielte.

Die Herzogin von Orleans hat Herrn *Henricet* zu Paris für zwei ihr gewidmete Militärmärsche eine prachtvolle Brillantnadel zum Geschenk gemacht.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Nützliche Erfindung.

Schon vor einigen Jahren hat Unterzeichneter eine Erfindung zum Stimmen der Pauken gemacht, welche aus einer mechanischen Vorrichtung mit Vermeidung des störenden Paukenschlüssels besteht, deren Einfachheit und Wirkung überall volle Anerkennung fand und selbst in London den Beifall und die Bewunderung sachkundiger Engländer erhielt und daher eine weitere Bestellung veranlasste. Ein Paar mit dieser Vorrichtung versehene Orchesterpauken, mit schönen kupfernen Kesseln von der rechten Grösse, und durch besondere Bearbeitung der Felle von vorzüglichem Ton, können binnen 4 bis 5 Wochen für den billigen Preis von 88 Fl. hergestellt werden, da den Erfinder kein anderes Interesse dabei leitet, als seine Erfindung gemeinnütziger zu machen.

Mittelst dieser Vorrichtung kann durch eine leichte Handbewegung eine durchaus reine Stimmung in jedem vorgeschriebenen halben Ton sicher und augenblicklich bewerkstelligt werden. Diese Vorrichtung lässt sich auch an jeder Pauke, wenn die Kessel noch von guter Beschaffenheit sind, für den Preis von 50 Fl. anbringen, und Unterzeichneter leistet für die Zweckmässigkeit und genaue Arbeit vollkommene Gewähr.

Nürnberg, im Mai 1847.

Ernst Blumröder,
städtischer Musikdirektor.

In meinem Verlage erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Ch. Voss, 12 Etudes en style moderne pour le Piano, propres à faciliter d'une manière agréable la connaissance du mécanisme de cet instrument, et à préparer par l'exercice des passages les plus fréquents, à l'exécution des morceaux de salon du jour. Op. 85.

Jn. Friedr. Kittl, 3 Impromptus pour le Piano. Op. 26. No. 1., 2. n. 3.

Leipzig, im Mai 1847.

C. F. Peters,
Bureau de Musique.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Juni. **Nr. 23.** 1847.

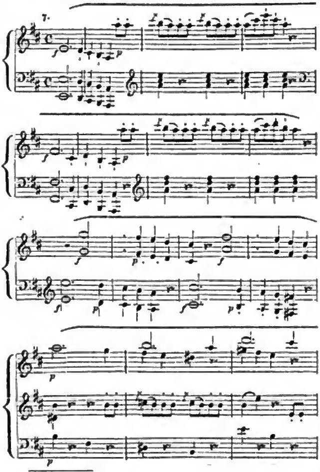
Inhalt: Das Gehaltvolle in der Musik. — *Nachrichten:* Aus Gotha. Aus Dresden. — An den Herrn Hofmusiklehrer Ferd. Brandeuburg zu Rudolstadt. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

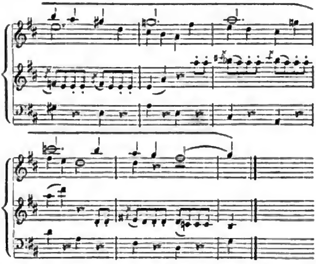
Das Gehaltvolle in der Musik.

(Fortsetzung.)

Noch viermal zwischen anderen Gedanken erscheint im Verfolge der Ouverture die eben besprochene Periodengruppe. Aber nur ein Mal ganz in derselben Gestalt, drei Mal dagegen mit gewissen Veränderungen.

Die erste Wiederholung





zerfällt in drei Abtheilungen, vom ersten bis achten, vom neunten bis zwölften, und vom dreizehnten bis zweiundzwanzigsten Takte.

In der ersten Periode sprechen sich Mahnung und Abweis wieder aus; der zweite Satz schildert die dringendere Warnung drohender Stimmen; und in der letzten Periode flehen die Zärtlichen in ängstlicheren, schmerzlichen Ausrufen, als sähen sie das Verderben schon näher auf Don Juan eindringen. Aber zugleich scherzen die Violinen mit der leichtsinnigen Figur hinein, und — nichts kann diesen unverbesserlichen Sünder schrecken, je mehr die Gefahr wächst, je übermüthiger und kecker schreitet er durch das Leben.

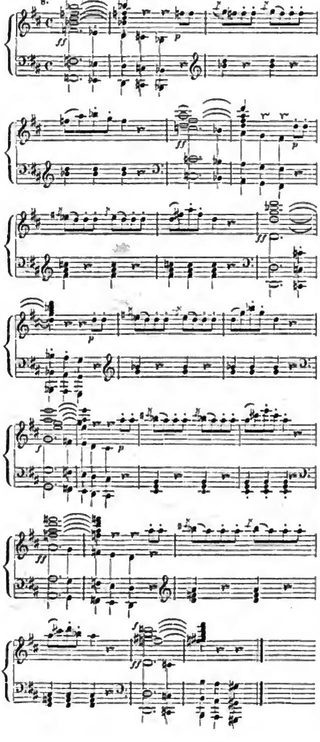
Diese letzte Periode ist eine der bewunderungswürdigsten, sprechendsten, welche die Instrumentalmusik je aufgestellt hat. Das äussere Bild eines keck und furchtlos durch das Leben Hinschreitenden in den Bässen und Violen; die Symbolisirung der Gefühlsweise eines solchen Leichtsinnigen in den ersten und zweiten Violinen, und die dringenden, flehenden Mahnungen liebender Wesen in den Blasinstrumenten, welch eine scharf aus dem Objekt herausgegriffene Idee, welche wahre und schöne Ausprägung derselben, welche durchsichtige Darstellung *dreier* verschiedener Momente zugleich in *einem* In-

Digitized by Google

strumentalbilde, technisch betrachtet, dreier Melodieen, ohne dass die eine die andere bedeckte, übertönte!

Zum zweiten Mal wiederholt erscheint das Tongemälde in folgender Gestalt.

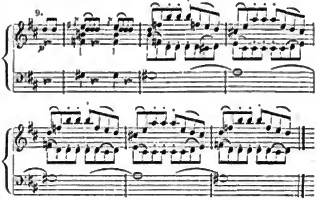
8.



Mächtiger, gewaltiger, furchtbarer und anhaltender als je früher, donnert die Warnungsstimme dem Sünder entgegen, zweiundzwanzig Takte hindurch; aber eben so konsequent weist sie Don Juan scherzend ab. Wenn nichts sonst, in dieser Periode doch bewiese blos die durchgängige Wahl solcher Accorde, zu welchen die Hörner, Trompeten und Pauken ihre stärksten natürlichen Töne hören lassen können, die Besonnenheit des grossen Künstlers beim Schaffen. Denn daran musste er *während der Erfindung* denken, wenn man nicht annehmen will, auch das habe er zufällig getroffen.

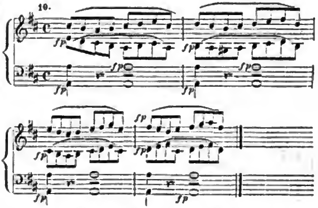
Endlich scheint doch die nicht ablassende Stimme einen leisen Eindruck in Don Juan's Gemüthe, wider seinen Willen, machen zu wollen.

9.



Aber gleich, in den folgenden vier Takten ermannt er sich, wirft das fremde Element kräftig heraus; *ich will nicht!* wiederholt jeder Takt, und jeder gesteigert, ganz wie die Natur eines solchen Momentes sich in der Seele zeigt. Es ist nicht möglich, das ärgerliche, trotzige Abweisen einer wider Willen in dem Gemüthe entstehen wollenden Regung musikalisch deutlicher und erkennbarer ausdrücken, als es hier geschehen.

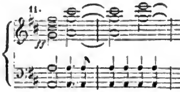
10.



Hat sie aber ein solcher Charakter niedergedrückt, so quillt auch unmittelbar wieder sein Hauptzug: Heisa, frisch in's Leben hinein!

Digitized by Google

11.



hervor, und sinkt er wirklich zurück in's gewohnte Treiben, nicht allein durch diese beiden Takte,

12.

sondern auch dadurch, dass diese Takte wirklich in die Repetition des Anfangsthema's leiten, dessen Ausdrucksinhalt später entwickelt werden soll.

Zum dritten Male wiederholt kommt dieses Tonbild ganz so wie bei seiner ersten Erscheinung, weshalb es weder einer Veranschaulichung durch Noten noch einer neuen Erklärung seines Inhaltes bedarf.

Die letzte Wiederholung zu besprechen, verspare ich bis zu schicklicherer Gelegenheit, und füge folgende Betrachtung bei.

Wenn man das bisher Entwickelte nun zugibt, so geht daraus hervor, dass *Mozart* zwei Hauptmomente, Mahnung und Abweis, aus der Oper und mit den verschiedenen Modificationen derselben, bald einzeln, bald vereint, bald in drohender, bald in flehender Weise zur musikalischen Schilderung gewählt hat. Er hat sie aber nicht wählen können, ohne zu wissen, dass er sie gewählt. Hat er aber das gewusst, so ist er sich auch bewusst gewesen, seine Fantasie auf die Jagd nach solchen Tonbilderchen, welche geeignet wären, die gewählten Momente den Hörern vernehm- und erkennbar zu schildern, aussenden zu müssen. Kurz, er hat diese Momente mit vollem künstlerischem Vorbewusstsein, mit vorheriger verständiger Ueberlegung als Objekt seiner Fantasie zur Nachahmung in Tönen vorgelegt. Wie das hinsichtlich der Zeit geschehen, ob *Mozart* zur Auffindung der Ueberlegung eines Jahres oder eines Augenblickes nur bedurft, das ist ganz einerlei, das hängt von der Schnelligkeit oder Langsamkeit des denkenden Geistes ab, der sich auch in den Genie's verschiedenartig manifestirt. Genug, die Vorüberlegung ist dagewesen.

Verlieren aber diese bisher besprochenen musikalischen Bilder etwa ihren Reiz und ihre Wirkungskraft, weil uns klar geworden, dass sie einen und *welchen* objektiven Inhalt haben?

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Gotha, im April 1847. Unsere diesjährige Theatersaison schloss am 12. April. In dem Zeitraume vom 3. Januar bis dahin kamen 21 Opern und Singspiele zur Aufführung. Das Repertoir brachte Werke von *Weber* (5 Mal), von *Lortzing* und *Bellini* (3 Mal), von *Donizetti* und *Flotow* (2 Mal), von *Auber*, *Balfe*, *Beethoven*, *Halévy*, *Herold*, *Meyerbeer*, und von dem Componisten der „Zayre" (1 Mal). Neu waren vier Opern: die Musketiere von *Halévy*, Oberon von *Weber*, der Wildschütz von *Lortzing*, und die Haimonskinder von *Balfe*. Neu einstudirt gingen in Scene zwei Opern: Zampa von *Herold*, und die Stumme von *Auber*. Deutsche Opern kamen 11 Mal zur Aufführung. Es trifft unsere Bühne also nicht der Vorwurf der Hintansetzung des Vaterländischen, welcher so häufig anderen Bühnen gemacht wird.*) Von den neuen Opern fand „Oberon" den meisten Beifall. Diese Oper ward aber auch so brillant in Scene gesetzt, und die Maschinerie bewährte sich dabei so tüchtig, dass sie fast nichts zu wünschen übrig liess. *Lortzings* „Wildschütz" gefiel auch; doch den Beifall, welchen dessen „Czaar und Zimmermann" hier gefunden, hat er nicht erringen können. *Halévy's* „Musketiere", so wie *Balfe's* „Haimonskinder" mit ihren vielen Tanzrhythmen, sprachen dagegen das Publikum nur wenig an. Beide erlebten nur eine Vorstellung. —

Unser Opernpersonal, welches seinen individuellen Bestandtheilen nach seit vorigem Jahre keine Veränderung erlitt, war in diesem exorbitanten Winter viel von Krankheiten heimgesucht, was häufig störend auf das Repertoir einwirkte. Die Stimme unserer ersten Sängerin, Dem. *Halbreiter*, ist zwar an Metall und Kraft in den höheren Tönen merklich im Abnehmen begriffen, doch treten diese Mängel, vermöge ihrer trefflichen Schule, weniger auffallend hervor, als es ausserdem der Fall sein würde. Ihr ausgezeichneter Vortrag, verbunden mit wohlbedachtem, lebendigem Spiele, lässt den Zuhörer bald vergessen, dass ihrer Stimme die Jugendfrische abgeht. — Madame *Lampert* (ehemalige Dem. *Betz*) hat schöne Mittel, aber zu wenig Talent, um diese gehörig geltend machen zu können. Einer deutlicheren Aussprache des Textes hat sie sich ganz besonders zu befleissigen. — Eine gut geschulte und talentvolle Sängerin ist Dem. *Tonner* (als Soubrette und auch als zweite Sängerin beschäftigt). Ihre etwas schwache Stimme würde klangreicher sein, wenn sie sich ebenfalls einer deutlicheren Aussprache des Textes befleissigen wollte.— Ein junges, viel versprechendes Talent ist die aus dem Chore zur dritten Sängerin avancirte Dem. *Volk*. Ihre Stimmmittel sind schön, und ihrem Vortrage wie ihrer Action hört und sieht man an, dass sie weiss, was sie singt. Wird sie es aber bei uns zur ersten Sängerin bringen? — Ihr Fleiss und Talent lassen es hoffen, aber — der Prophet gilt ja nicht viel im Lande! — Madame *Pabke* wird in Altpartieen beschäftigt, und Dem. *Lindner* singt und spielt kleine Soubrettenrollen mit Gewandheit. — Unter dem männlichen Personale steht oben an unser erster Tenor, Herr *Reér*, dessen herrliche Stimme schon in diesen Blättern (in einem Berichte aus Frank-

*) Beim recitirenden Schauspiel war das Verhältniss der deutschen Originale zu den Uebersetzungen 52 : 21.

Digitized by Google

furt a. M. über dessen dortiges Gastspiel im vorigen Jahre) die verdiente Anerkennung gefunden hat. Was man allein an ihr vermisst, ist eine etwas geläufigere Coloratur. Herr *Reér* hat seit dem vorigen Jahre im Gesange wie im Spiele sehr bemerkbare Fortschritte gemacht und sich auch befleissigt, den angewöhnten Gaumenansatz beim Anschlagen der Töne zu vermeiden. Fährt er in seinem Fleisse so fort, so wird er gewiss bald eine der ersten Stellen unter den jetzt lebenden Tenoristen einnehmen. Für den Vortrag des Liedes, sowie überhaupt des echt-deutschen Gesanges ist seine Stimme besonders geschaffen; er kann jetzt schon als ein wahrer Repräsentant deutschen Gesanges in der Bühnenwelt gelten, auch ist derselbe seit vorigem Jahre mit dem Patent als Kammersänger lebenslänglich engagirt. — Herr *Siebeck*, der zweite Tenor, hat eine schwache, kränkliche Stimme und wenig Talent zum dramatischen Gesange. Sein Dialekt fällt unangenehm in's Gehör, besonders durch ein auffallendes Dehnen des Vokals e und einiger Doppellauter. — In dritten Tenorpartieen wirken die Herren *Haas* und *Hartmann*, und Beide genügen den Anforderungen, die man an dritte Sänger zu machen pflegt. — Von unseren beiden Baritonisten besitzt Herr *Nolden* eine sehr kräftige und dabei doch überaus angenehme, sogar weiche Stimme, die fast immer den Weg zum Herzen findet, und ihm auch die Herzen des Publikums, das an seiner Korpulenz einigen Anstoss nahm, immer mehr gewonnen hat. In gemüthlichen Rollen, sowohl komischen als ernsten, erringt sein Spiel gleichen Beifall wie sein Gesang. Auch er hat wahrnehmbare Fortschritte in der Gesangkunst gemacht, insbesondere sich das in voriger Saison an ihm bemerkte, dem Bellen ähnliche Herausstossen der kräftigeren Töne ganz abgewöhnt. Herr *Nolden* hat ein neues Engagement auf 5 Jahre und das Prädikat „Kammersänger" erhalten. — Herr *Gerl* hat eine wohlgeschulte Baritonstimme; doch da er häufig tiefere Basspartieen singen muss, so hat dadurch seine sonst schöne Stimme merklich gelitten. Ein wahrer, mit angeborener Komik ausgestatteter Bassbuffo mangelt unserer Bühne. Herr *Gerl* muss diese Lücke ausfüllen, obgleich ihm die komische Ader fast ganz abgeht. Er thut übrigens sein Möglichstes, und dieser Fleiss ist schon anerkennenswerth und wird auch von unserem Publikum anerkannt. — Die Stimme des Herrn *Hofer* ist eine echte Bassstimme, sie vereint Umfang und Fülle mit Kraft und Weichheit; was ihr allein mangelt, ist Volubilität. Herr *Hofer* verspricht ein ausgezeichneter Bassist zu werden; nur möge er sich vor dem Manieriren im Vortrage hüten, wozu er sich eben so leicht hinneigt, wie zu störenden Angewohnheiten in der Tonbildung. Sehr lobenswerth ist an ihm die deutliche Aussprache des Textes, welcher Vorzug auch hinsichtlich der übrigen männlichen Sänger, so wie der Dem. *Halbreiter* und *Volk* rühmend anzuerkennen ist. Sein Spiel könnte etwas gewandter und weniger stereotyp sein. — Untergeordnete Basspartieen führen die Herren *Hermann* und *Kummer* genügend aus. — Der Chor ist gut und auch ausreichend besetzt, nur war er in diesem Winter durch Krankheiten oft mehr als decimirt. Die Direction der Opern war in dieser Saison zwischen dem Herrn Kapellmeister *Drouet* und Herrn Conzertmeister *Lampert* in der Art getheilt, dass Ersterer die sogenannten grossen Opern, Letzterer die Conversationsopern leitete. — Das Orchester besteht aus 19 Streich- und 15 Blasinstrumenten, mit 1 Harfe, 1 Paar Pauken und der gesammten s. g. Janitscharenmusik, zählt im Ganzen 40 Personen, und zeichnet sich durch Präcision und geschmackvollen Vortrag rühmlichst aus. Ueber die Opernvorstellungen lässt sich im Allgemeinen sagen, dass sie, was Inscenirung und Executirung anlangt, wenig zu wünschen übrig liessen. — Als Gäste traten nur auf: Mad. *Schröder-Devrient* und Herr *Nissen*. Letzterer (jetzt beim Hoftheater in Weimar) war früher erster Tenorist bei unserer Bühne und hatte sich durch sein Spiel die Gunst unseres Publikums gewonnen. Seine Stimme, die immer eine dünne Kopfstimme war, hat indessen noch mehr Schiffbruch gelitten und lässt darum seinen Verlust jetzt nicht bedauern. Ueber das Gastspiel der Madam *Schröder-Devrient* will ich mich nicht näher auslassen, da ich doch nur wiederholen könnte, was schon hundert Mal gesagt worden ist. Sie führte auch bei uns, wie überall, ihre Paraderosse vor, und tummelte sie mit mehr oder weniger Beifall. Es kamen unter ihrer Mitwirkung zur Aufführung: Romeo und Julie, Norma, und Bruchstücke von Fidelio und den Hugenotten. Eine solche Verstümmelung solcher Meisterwerke sollte von keiner Direktion gestattet werden, und eine wahre Künstlerin sollte sich niemals dazu bereitwillig finden lassen! —

Chelard's Oper „Makbeth" sollte noch in dieser Saison einstudirt und in Scene gesetzt werden. Da indessen die Zeit dazu mangelte, so wird sie erst im nächsten Jahre zur Aufführung gelangen. Von dem Componisten der „Zayre" haben wir dann auch wieder eine Oper zu gewarten. Das Buch dazu ist, dem Vernehmen nach, von *v. Elzholz* und führt den Titel „die Vergeltung". — Die „Bergknappen" von *Adolph Wandersleb*, die im vorigen Jahre hier zwei Mal und in Coburg ein Mal zur Aufführung kamen, und dort wie hier nicht geringen Beifall fanden, standen wieder auf dem Repertoir der diesjährigen Saison; doch da der Componist eine Umarbeitung derselben wünschenswerth fand und mit derselben nicht zeitig genug fertig wurde, so musste die Wiederholung unterbleiben. Nach dieser Umarbeitung, welche sich auch auf das Textbuch erstreckte und dem Stücke durch Theilung des ersten Aktes in zwei Akte und Hinzufügung eines neuen Finales*) mehr Abwechselung und zugleich auch mehr Handlung zu geben suchte, wird diese Oper überall, wo man deutsche Musik zu würdigen weiss, Beifall finden. Ein neues Werk dieses Componisten: Lanvel, Oper in 3 Akten, Text von *O. L. B. Wolf*, wurde bereits im hiesigen Gesangvereine theilweise zu Gehör gebracht, und jeder Unparteiische musste anerkennen, dass der

*) Hierzu hat doch wohl der Componist dasselbe Recht wie der Regisseur, welcher selbst classische dramatische Werke bühnenrecht zuschneidet. Mit den Erfordernissen eines Opernbuches sind aber die wenigsten Dichter vertraut, und wenn der Componist sie ebenfalls nicht kennt und nicht versteht, die nöthigen Abänderungen zu machen oder zu veranlassen, so darf er von seinem Werke nur selten einen günstigen Erfolg erwarten.

Digitized by Google

Componist in dieser Recitativ-Oper sein wahres Talent für dramatische Musik von Neuem bekundet hat. Seinem Erstlingswerke in diesem Genre, den „Bergknappen", merkte man allerdings etwas zu sehr an, dass er nach Vorbildern — jedoch nach den besten deutschen: *Mozart*, *Winter*, *Weber* und *Spohr* — gearbeitet hatte, ohne deshalb behaupten zu können, dass er diesen Meistern seine Melodieen und Harmonieen entnommen habe. Bei dieser neuen Oper hat er sich nun um Vieles freier bewegt. Seine eigenthümliche Compositionsweise tritt darin deutlich und bestimmt hervor, und nur höchst selten erkennt man die Vorbilder, welche ihm in formeller Hinsicht vorgeschwebt haben. Es kann diese Oper als ein echt deutsches Originalwerk gelten; und da darin viel Handlung ist — woran es den „Bergknappen" (in der Originalbearbeitung) leider mangelt, und woran es oft allein gelegen haben mag, dass von den vorhandenen sechs oder sieben Compositionen dieser *Körner*'schen Dichtung kaum Eine den erwünschten Beifall erhalten hat —, so darf man hoffen, dass diese Oper „Lauvel" nicht blos hier, sondern auch auswärts zur Aufführung gelangen und sich auf der Bühne halten wird. — Wenn ein noch namenloser Componist hört und liest, wie so viele neue Opern, einem Meteore gleich, auf der Bühne erscheinen und wieder verschwinden, so mag ihm freilich der Muth und die Lust vergehen, Opern zu componiren. Doch unser Componist möge sich dadurch nicht entmuthigen lassen. Er hat Talent genug; und wenn das Buch nicht der wesentlichsten dramatischen Erfornisse entbehrt, so werden seine dramatischen Compositionen gewiss überall Beifall finden. *Ad. Wandersleb* arbeitet jetzt an einer dritten Oper „Graf Ernst von Gleichen", nach Musäus' Volksmährchen von *Theobald Buddeus*, einem jungen hiesigen Dichter, geschickt bearbeitet. Bei dem ungemeinen Melodieenreichthume des Componisten und seinem vorzugsweisen Talent zum lyrischen Genre darf man erwarten, dass diese lyrisch-romantische Oper ihm besonders gelingen und dann, vermöge ihres anziehenden Stoffes, beim grossen deutschen Publikum den erwünschten Anklang und Beifall finden werde. Der Musikdirektor *Ad. Wandersleb* ist hier als Hofcantor angestellt, dirigirt seit 10 Jahren die hiesige Liedertafel und seit Anfang dieses Jahres auch den aus ohngefähr 60 männlichen und weiblichen Mitgliedern bestehenden Gesangverein. Seine Leistungen als Dirigent haben schon oft, besonders bei Gelegenheit der Thüring'schen Sängerfeste, die verdiente Anerkennung gefunden, und von den meisten seiner Compositionen, von welchen die für Männergesang auch auswärts sehr beifällig aufgenommen worden sind, kann man ohne Uebertreibung rühmen, dass sie an Originalität, Gediegenheit und melodischem Reiz den besseren unserer Zeit an die Seite gesetzt werden können. Nur die Bescheidenheit des Componisten, verbunden mit zu geringem Selbstvertrauen, hat bisher verhindert, dass sie weniger, als sie verdienen, bekannt geworden sind. Unterzeichneter fand sich daher veranlasst, das auswärtige musikalische Publikum auf diesen Componisten und seine Werke aufmerksam zu machen. *Dr. K.*

(Fortsetzung.)

Dresden. (Die Oper.) Wir wenden uns nun noch kurz zu den oben angeführten Novitäten, da dieselben einer weiter ausgeführten Besprechung in diesen Blättern keineswegs bedürftig erscheinen.

Eine Oper, wie *Herold's* Zampa, die seit siebzehn Jahren schon über die meisten Bühnen gewandert ist, noch näher charakterisiren zu wollen, hiesse ganz buchstäblich post festum kommen. Herr *Tichatschek*, der wohl das neue Studium dieser Oper zunächst veranlasste, hatte auf die Titelrolle bedeutende Sorgfalt verwendet. Die ihm vor vielen Tenoristen eigenen tiefen Töne kommen ihm bei dieser Barytontenorpartie ausserordentlich zu Statten, und wäre auch im Gebrauche der höchsten Chorden hier und da mehr Leichtigkeit erspriesslich gewesen, liessen sich sonstige kleine Ausstellungen machen, so müssen wir doch seine Gesangsleistung als eine sehr ausgezeichnete anerkennen. Selbst im Spiele gewahrten wir einen Fleiss und ein so erfreuliches Gelingen, dass bei der Erwägung, wie derartige Spielrollen nun einmal der Gesammtindividualität des Künstlers sehr fern liegen, wohlverdienter Beifall ihm von Rechtswegen gebührt. Damit soll indess noch keineswegs ausgesprochen sein, dass die Leistung gerade in dieser Beziehung als eine durchaus befriedigende erschienen wäre. Herr *T.* gab das Mögliche nach seiner Individualität; da aber diese entschieden für die hier zu stellenden Anforderungen nicht ausreicht, war es nicht zweckmässig, eine derartige Partie zu wählen — eine derartige (forcirte) Vielseitigkeit kann den aufmerksamen Kunstfreund, der mit Bewusstsein und Verständniss der Darstellung beiwohnt, nicht hoch erfreuen.

Mit aufrichtigem Bedauern sehen wir uns auch hier wieder gedrungen, die Ausführung der Camilla durch Fräul. *Wagner* als eine verfehlte zu bezeichnen. Wäre die junge Künstlerin nicht mit einer ausserordentlich schönen Stimme von der gütigen Mutter Natur begabt, die durch so verständnisslose Verwendung in beklagenswerther Weise ruinirt wird (und wir haben wahrhaftig nicht einen solchen Ueberfluss an schönen Stimmen, dass man sie als eine alltägliche Waare nichtachtend behandeln dürfte!) — verdiente nicht ihr Fleiss, ihre stets wahrnehmbare Sorgfalt, und das deutlich hervortretende Bestreben, nach Kräften das Beste zu leisten, neben einem gewissen, wenn auch mehr reproductiven Talente für die Bühne, gerechte Anerkennung: wir würden wahrlich weniger Rücksicht auf ihre Leistungen nehmen müssen. Es fehlt ihr die Glut der Leidenschaft, selbst die von innen heraus stammende Wärme des Gefühls, wenigstens weiss sie dieselbe weder im Spiel noch in der Tonfärbung beim Gesange zu lebendiger Anschauung zu vermitteln: ihren Bewegungen gebricht es an Rundung, ihre Mimik steht nicht selten mit der Situation in offenem Widerspruche, und wo einzelne gute Intentionen und Momente sichtbar werden, da stehen dieselben zu vereinzelt und abgerissen. Es mangelt die poetische Kraft, aus den Einzelheiten ein abgerundetes Ganze zu gestalten. Ueberdies scheint sie es für schön zu halten, die ganze Fülle ihrer ausserordentlich kräftigen Stimme überall ohne Rücksicht auf Situation oder Ensemble hervor-

Digitized by Google

treten zu lassen; die Coloratur ist schwer, nicht selten zerhackt oder verwischt, wie bei so dicken Stimmen häufig, und der gern und oft angebrachte Triller (trägt er doch stets eine Beifallssalve ein!) sehr holperig und hart. Selbst der Dialog kann nicht befriedigen, denn sein Ton ist weinerlich, bisweilen hohl — es lassen sich falsche Accente, störende Dialectfehler der Aussprache vernehmen, und obwohl wir bei unserer Bühne an die letzteren wenigstens gewöhnt sein sollten, so müsste doch eine angehende Künstlerin mehr Sorgfalt auf diesen Punkt verwenden. Alles eben Gerügte offenbarte sich auch in der Partie der Camilla, und wenn es trotzdem an donnerdem Applanse nicht fehlte, wenn trotzdem ein Referent der deutschen allgem. Ztg. sich versucht fand, diese Leistung als eine vortreffliche, fast als eine classische bis zu den Sternen zu erheben, so — nun, so kann man darüber seine eigenen Gedanken haben! der Künstlerin aber kann ebensowenig wie der Kunst selbst mit solchen Ausdrücken eines blinden Enthusiasmus in Wahrheit gedient sein! —

Ein genaueres Eingehen auf die Leistungen der übrigen Mitwirkenden, die nach Kräften und nicht ohne Erfolg sich bemühten (Alphons — Herr *Bielczizky*, Capuzzi — Herr *Röder*, Ritta — Frl. *Marpurg*, Dandolo — Herr *Mende*), erscheint hier nicht nöthig; nur in Betreff des Letztgenannten gestatte man uns ein Paar principielle Bemerkungen. Herr *Mende* scheint für das jugendliche Heldenfach im recitirenden Drama zunächst engagirt zu sein: sein Don Carlos, Ingomar u. s. w. dürfte das beweisen. In grosser Verlegenheit der Direction (einen Tenorbuffo haben wir ja nicht) übernahm er die Partie des Barbarino in Stradella, und fand seiner angenehmen, wenn auch gänzlich ungeschulten Stimme wie der Gewandheit seines Spieles wegen aufmunternden Beifall. Eine derartige Verwendbarkeit ist nun an und für sich gar nicht so übel; bei kleineren Bühnen namentlich mag und darf sie zu grosser Empfehlung gereichen — leugnen wird man indess wohl schwerlich, dass es einer der ersten deutschen Hofbühnen nicht würdig sei, wenn ein oder das andere Mitglied heute als Ben Jochai (Uriel Acosta), morgen als Knappe Georg (Waffenschmied) — heute als Don Carlos, morgen als Bandit (Stradella) — heute als Ingomar, morgen als Dandolo (Zampa) sich dem Publikum zeigen muss. Fordert doch die Ausbildung für das recitirende Drama überdies ein ganz anders geleitetes Studium als die für die Oper, mag sie auch nach beiden Seiten hin auf gleichen Principien ruhen, und eine so zwitterartige Wirksamkeit kann es in keinem Genre zu vollem, befriedigendem Gelingen kommen lassen, wie man es sonst bei entschiedenem Talente und bei einer Bühne wie die hiesige unbedingt zu fordern berechtigt ist. Hier muss also nach ernstlicher Prüfung, nach reifer Erwägung — und wir meinen, ein halbes Jahr hätte hinlänglich Zeit dazu geboten — ein Entschluss gefasst, eine Entscheidung getroffen werden, je nach deren Ausfall erst sich herausstellen kann, was alsdann weiter zu thun, und wir hoffen, die Direction selbst werde in ihrem eigenen Interesse und der Ehre der Bühne wegen nun endlich mit Entschiedenheit darauf dringen.

(Fortsetzung folgt.)

An den Herrn Hofmusiklehrer Ferd. Brandenburg zu Rudolstadt.

Mein in dieser Zeitung gegebenes Referat über Ihre Oper: „Die Belagerung von Solothurn" hat Sie zu einer Entgegnung in der Theater-Chronik veranlasst. Mir wurde gleich nach Erscheinen derselben von vielen Seiten in höchster Entrüstung zugerufen, ich dürfe darauf nicht antworten. Ei, so arg wird es doch nicht sein, dachte ich. Selbst wenn Herr *Brandenburg* die masslooseste Einbildung seiner Künstlergrösse besitzt, den Ton des Anstandes und der Sitte kann er doch nicht verletzt haben? Er ist ja *Hofmusiklehrer*. Er ist ja Musiklehrer *am Hofe* zu Rudolstadt. Ihm ist die Ehre zu Theil geworden, *Prinzen* unterrichten zu dürfen. *Dazu* nimmt man doch wohl gebildete Leute?

Freilich, als ich nun den Artikel zu Gesicht bekam, wollte ich meinen Augen nicht trauen. Freilich dürfte ich Ihnen auf einen solchen Artikel nicht antworten. Aber es sind einige Stellen darin, die mit der Oper unbekannte Leser, wenn nicht für Widerlegung meines Hauptsatzes, dass das Werk im Totale langweilig sei, doch für Abwehrungen einzelner Bemerkungen halten könnten. Und so bin ich leider gezwungen, die Feder Ihretwegen noch ein Mal zu ergreifen. Lassen Sie sehen, welchen Verstand und welche Bildung Sie in Ihrem Aufsatze gegen mich offenbart haben.

1. Ich habe gesagt: anstatt ohne einen Augenblick zu verlieren, den rettenden Schuss mit der Armbrust zu versuchen, singt der Graf erst ein Weilchen, dass er's thun will.

Hierauf bemerken Sie: dies sei meine erste Unwahrheit. Im Textbuch heisse es: „fass' frischen Muth, verzage nicht! durch diesen Pfeil errett' ich dich."

Wie nennt man Den, der einer Wahrheit zwei Drittheile abschneidet, um sie zu einer Lüge zu stempeln?

Im Textbuche heisst es:

> Allmächt'ger Gott! seh' ich dort nicht
> Mein heiss Idol, mein Lebenslicht
> Verfolgt vom Stier so wuthentbrannt?
> Hervor, du sichre Wehr, zur Hand!
> Fass' frischen Muth, verzage nicht,
> Durch diesen Pfeil errett' ich dich. —

So lange lässt der Dichter den Grafen sprechen bei dem Anblick der Gefahr, und noch weiter dehnt natürlich Ihre Musik den drängenden Moment.

Und nach dieser Verfälschung in der Theater-Chronik wagen Sie im Angesicht des Textes und der fünfhundert Zuschauer, welche bei der ersten Aufführung zugegen gewesen, mich zu fragen: „kann auf diese Weise wohl *ein Augenblick* Zeit zur Rettung verloren gehen?"

Wäre Ihnen die Beurtheilung der Belagerung von Solothurn in der neuen Zeitsch. f. Musik von dem Musikdirektor Herrn *Riccius* noch nicht zu Gesichte gekommen? Die Zeitung wird in Rudolstadt gelesen. Dort steht über diese Scene:

„Hier ist der Unsinn in Massen zusammengehäuft. Ein wilder Stier als Vermittler eines Liebesverhältnisses! Ein Chor, unthätig bei der Gefahr der Heldin des Stückes, nicht Hülfe leistend, nur Hülfe singend! Ein Liebhaber, der sein heiss Idol, sein Lebenslicht vom Stiere retten soll, und doch leichtsinniger Weise *mehrere kostbare Minuten durch Singen verschleudert, ehe er dazu gelangt, den Bolzen auf die Armbrust zu legen und abzuschiessen.*"

2. Ich habe gesagt: man sieht Graf Pappenheim im 3. Akt nicht allein vom ersten Sturm, sondern auch von einem zweiten zurückgeschlagen, ohne dass er sich im Geringsten zu ärgern oder zu schämen scheint.

Hierauf erwidern Sie: „der zweite Sturm wird aber durch das eintretende Gewitter und den mit ihm verbundenen Sturz der Belagerungsbrücke vereitelt." Mag sein. Wenn der Graf kein Bramarbas wäre, hätte er zu diesem zweiten Sturme gar nicht kommen können, denn er gelobte vor dem ersten, *nur als Sieger wiederzukehren*. Dass er als Besiegter zurückkehrt, und nicht einmal die tiefste Scham darüber empfindet, das ist der Fleck, der seinen Charakter dem Zuschauer verächtlich macht, und den Ihre Bemerkung nicht verwischt.

3. Es steht in meinem Referat: Dritter Aufzug. Muthertüll-

ter, wilder Chor der Oesterreicher, wie im *ersten* Act, hinter dem Vorhang, als Entr'act, wurde belacht.

Hierauf erwidern Sie: „Im ersten Act ist kein Oesterreicherchor. Wo steckt hier die Wahrheit?"

Ich antworte: die Wahrheit steckt im *zweiten* Act. Da ist der Oesterreicherchor. Sie haben daher nachgewiesen, dass anstatt *zweiter* Akt hätte stehen müssen *erster*, nicht aber, dass der ähnliche Chor vorher nicht *schon ein Mal dagewesen*, und darum handelte es sich.

„Und *gelacht* hat vielleicht der menschenfreundliche Lobe hinter seiner wieder aufgerafften Maske, sonst Niemand."

Ich habe nicht gelacht, ich lache nicht über den, welchen ich bemitleiden muss. Bemitleiden aber musste ich Sie von dem Augenblicke an, wo ich die Ueberzeugung gewann, dass Sie, wie so mancher deutsche Componist — eine vergebliche Arbeit geleistet. Dass sonst Niemand gelacht bei diesem Entr'akt, *ist eine Unwahrheit*. Es haben Viele gelacht. Ich berufe mich auf das Publikum, das bei der ersten Aufführung zugegen gewesen.

4. Ich habe geschrieben: es ist eine kindischere, abgeschmacktere Entwickelung kaum ersonnen worden, als in dieser Oper etc.

Auf die Widerlegung dieses Punktes scheinen Sie sich am Meisten zu Gute zu thun! denn Sie lassen mit grossen Lettern drucken: „*die ganze Handlung ist ja historisch!*" und fügen hinzu:

„Studiren Sie Geschichte! das wird Ihnen sehr wohl thun, und Ihre Feder vor manchem Unsinn bewahren."

Ob ich so viel Geschichte weiss, als Sie, darauf kommt es hier nicht an. Mir genügt, von Ihnen gelernt zu haben, dass eine *dramatisch unwirksame* Scene gerechtfertigt ist, *wenn sie historisch wahr!* Durch diese von Ihnen entdeckte Wahrheit werden die albernen Veränderungen, welche sich alle dramatischen Dichter bisher mit der Geschichte erlaubt haben, plötzlich in's Licht gestellt. Wie! dieser Goethe nahm sich heraus, dem Egmont seine historische Gemahlin mit ihren vielen Kindern zu nehmen, und ihm dafür ein Liebchen anzudichten? dieser Schiller gibt dem Don Carlos einen historisch unbegründeten Charakter und einen Marquis Posa zum Freund, der niemals auf der Welt gewesen! — Freilich glauben diese Dichter, es könne in der Geschichte Manches sehr wahr, im Kunstbilde auf der Bühne aber sehr wirkungslos sein, und deshalb — doch die Leser möchten wohl gar denken, ich wolle Ihnen diese dramatische ABC-Regel auseinandersetzen. Nein! sie gilt blos Ihnen, Herr Hofmusiklehrer, der mir Geschichtsstudium anräth, um meine Feder vor Unsinn zu bewahren.

Wie treffend hat der Kritiker in der *Brendel*'schen Zeitung Sie erkannt, wenn er sagt: „Der Componist befindet sich nach unserem Dafürhalten *noch lange nicht auf dem Standpunkte*, weder der *literarischen* noch der *musikalischen* Bildung, um den Anforderungen zu genügen, die sich mit Recht an den Schöpfer eines dramatischen Tonwerks stellen lassen."

5. Sie werfen mir endlich Unausführlichkeit bei der Beurtheilung Ihrer *Musik* vor. „Das erste Erforderniss eines *musikalischen* Opernberichtes kennt Lobe nicht, die Musik von Nummer zu Nummer beurtheilend vorzuführen."

Es wäre geschehen, wenn ich Ihnen nicht für Ihre späteren gelungeneren Versuche eine günstige Vormeinung hätte bereiten wollen. Darum *anticipirte* ich, was ich bei der Annahme, Sie seien ein bescheidener Künstler, in der Folge von Ihnen erwarten zu dürfen glaubte. Darum sprach ich im Allgemeinen aus, was ich jetzt im Einzelnen noch nicht hätte begründen können. Diesen kleinen Kunstgriff *zu Ihrem Besten* haben die Leipziger wohl gemerkt, und mir desshalb *zu grosse Milde* in meinem Referat zum Vorwurf gemacht. Sie dagegen fallen mich wüthend an, weil ich Sie nicht genug gelobt, nennen mich alt und abgelebt, um zu beweisen, dass ich den Flug Ihres Genie's nicht zu begreifen fähig, und entblöden sich nicht, in Ihrer Sprache drucken zu lassen: „*Es ist Neid und Missgunst, die Lobe's Feder führen.*"

Nun wohl. Der Kritiker in der neuen Zeitschr. f. Musik ist jung wie Sie; er wird Sie begreifen können. Er ist tüchtiger Componist, geistreicher Schriftsteller, und kann Sie also nicht *beneiden*, denn man beneidet nicht den, der geistig unter uns steht. Er hat endlich auch *ausführlicher* über Ihre Musik geschrieben. Da sind ja alle Bedingungen, welche sie zu einem *unpartelischen* Urtheil verlangen. Werden Sie also *ihm* glauben, wenn er z. B. sagt:

„*An Brandenburgs Musik vermissten wir am Meisten die künstlerische Selbstständigkeit.*" — Oder: „*Die jetzige Zeit und ihre Richtung steht ihm gänzlich fern; er lebt und webt in einer schon seit vielen Jahren abgeschlossenen Kunstperiode. Was er aber aus diesen Zeiten bietet, hat sein Geist nicht durchgearbeitet; er erscheint durchaus reproduktiv, aber ohne Bewusstsein über das innere Wesen seiner leitenden Muster, nur die leicht fassbaren Aeusserlichkeiten derselben wiedergebend. Dies ist die erste Mangelhaftigkeit seiner Musik. Sie hat ihren Ursprung in dem unausgebildeten Unterscheidungsvermögen.*"

Sie haben den Aufsatz gelesen. Ich brauche Ihnen also die weiteren Mängel und deren Begründung zum Theil durch Notenbeispiele selbst nicht weiter herzuschreiben.

Das sind ungefähr die Punkte, die um des auswärtigen Publikums willen einer Abfertigung bedurften.

Sollte ich antworten auf die vielen Schmähungen, die Sie mir entgegenschleudern als Beweise?

„*Ein Mann wie Lobe ist nur zu Zeiten das Theater zu besuchen im Stande, wenn ihm das Glück vielleicht ein Freibillet zuführt.*" Das bewiese, das ich arm wäre, aber nicht, dass Ihre Oper interessant!

„*Sie haben Musikschulen angelegt*" — „*Honorar verlangt für Durchsicht fremder Compositionen.*"

„*Sie haben ein mit der Welt und dem Geschick zerfallenes Gemüth.*"

„*Sie haben die Euterpe-Concerte schlecht dirigirt.*"

„*Der Triangel und die grosse Trommel spielen die Hauptrolle in Ihren Compositionen.*"

Genug. Alle *diese* Beweise für mein falsches Referat und noch gar viele solcher Art sind in der Theater-Chronik zu lesen, erste Beilage, 28. Mai, 1847.

Aber die glänzende Aufnahme, die Ihre Oper, nach Ihrer eigenen Versicherung, in Leipzig gefunden?

Ja. Bei der ersten Aufführung war das Haus voll, und das nachsichtige Leipziger Publikum munterte Sie auf durch den gebräuchlichen Hervorruf. Was aber ein *solcher*, bei der *ersten Vorstellung einer neuen Oper, von dem Componisten selbst dirigirt*, hier bedeutet, das würden Sie erkannt haben, wenn Sie bei der zweiten Aufführung, die leer, und bei der dritten, die noch leerer war, zugegen gewesen wären. Und hiermit ist Ihre so glänzend aufgenommene Oper in Leipzig begraben worden. Kann Sie *diese* Wahrheit, *von der Sie sich überzeugen werden*, aus Ihrem Glanztraume wecken und zu bescheidenerer Selbsterkenntniss bringen, gut für Sie. Vielleicht gelingt es Ihnen dann, die üble Stimmung, welche Sie durch Ihren masslos gemeinen Ausfall gegen mich bei allen Gebildeten und Verständigen erregt haben, wieder zu beschwichtigen. *J. C. Lobe.*

Feuilleton.

Am 21. Mai wurde die Oper des Herzogs von Sachsen-Koburg-Gotha, *Zaire*, in Berlin aufgeführt. Sie scheint indessen blos einen Succès d'estime erlangt zu haben.

Leipzig. Vor Kurzem trat Fräul. *Stark* aus Weimar, Schülerin des hiesigen Conservatoriums, als Lorezza in Johann von Paris zum ersten Male bei uns auf. Leider blieb das Duett zwischen ihr und dem Pagen im zweiten Akte, worin die talentvolle Anfängerin allein sich hätte bemerkbar machen können, weg. Wir hoffen in der Folge Gelegenheit zu finden, sie in bedeutenderen Rollen zu sehen und Ausführlicheres über ihr Spiel und ihren Gesang berichten zu können.

Digitized by Google

Die *Schröder-Devrient* hat mit dem 31. Mai die Dresdner Hofbühne, an der sie länger als zwanzig Jahr angestellt war, verlassen.

Der Componist *Joseph Geiger* zu Wien hat den Orden der französischen Ehrenlegion erhalten; *Auber* ist zum Commandeur, *Spontini* zum Offizier desselben Ordens befördert worden.

Vesque von Püttlingen (*J. Hoven*) hat das Ritterkreuz des sizilischen Ordens Franz I. erhalten.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Am 20. dieses Mts. erscheint in unserem Verlag mit Eigenthumsrecht:

FANTAISIE BRILLANTE

pour le Piano

sur l'Opéra: L'Eclair de F. Halévy,

composée

par

H. Rosellen.

Op. 96. Pr. 1 Thaler.

Leipzig, den 5. Juni 1847.

Breitkopf & Härtel.

Zweite Novasendung aus

H. F. Müller's Musik-Verlag

in Wien. Am 1. Mai 1847.

Becher, Dr. **A. J.,** Adagio appassionato für das Pianoforte. Op. 20. 1 Fl. 15 Kr.

Bockmühl, R. E., Fantaisie sur des motifs de l'opéra: la Fille du Régiment de Donizetti p. Violoncelle av. acc. de Piano. Oeuv. 54. 1 Fl. 45 Kr.

— — Fantaisie caprice sur des motifs de l'opéra Robert le Diable de Meyerbeer pour Violoncelle av. acc. de Piano. Oeuv. 55. 2 Fl.

Doctor, F. F., Verschmähte Liebe, Ged. von Turteltaub, für eine Singst. mit Begl. des Pianof. Op. 2. 30 Kr.

Egger, Ferd. Graf, Der König auf dem Thurme — Die Sternenschnoppe für eine Singst. mit Begl. d. Pianof. 45 Kr.

Każyński, V., Duo brillant sur les motifs favoris de l'opéra d'Alexis Lvoff Bianco e Gualtiero pour le Piano et Violon (concertant). 1 Fl. 45 Kr.

— — Erinnerung an Deutschland. Von Berlin nach Dresden. Eisenbahn-Dampfmaschinen-Galopp f. das Pianof. zu 4 Händen. 45 Kr.

Lepont, Impromptus faciles pour Piano sur des thèmes fav. de Verdi:

Nr. 1. Nabucco. 36 Kr.
Nr. 2. Ernani. 36 Kr.
Nr. 3. Attila. 36 Kr.
Nr. 4. I Lombardi. 36 Kr.
Nr. 5. I due Foscari. 36 Kr.

Liedertafel. Eine Sammlung von Romanzen, Liedern, Sing-Quartetten etc. etc. mit Begl. d. Pfte., in Musik gesetzt von den berühmtesten Componisten Deutschlands, herausgegeben von Dr. **J. N. Vogl.**

Erstes Heft cplt. 1 Fl. 15 Kr.

Nr. 1. **v. Flotow, Fr.,** Das Waldvöglein für 4 Männerst. 30 Kr.
Nr. 2. **Fuchs, C. F.,** Mahnung, für 1 Singst. 15 Kr.
Nr. 3. **Erkel, Fr.,** Auf einer Ungarhaide, für 1 Singst. 15 Kr.
Nr. 4. **Gumbert, Ferd.,** Das rothe Blatt, für 1 Singst. 15 Kr.
Nr. 5. **Dont, Jac.,** Herbstmelancolie, für 1 Singst. 15 Kr.
Nr. 6. **Lortzing, Alb.,** Die Post, für 1 Singst. 30 Kr.

Lewy, Ch., Fantaisie sur des thèmes favoris de l'opéra: l'âme en peine (Der Förster) de Flotow pour Piano. Oeuv. 12. 1 Fl.

— — Les Colombes. Intermezzo pour Piano. Oeuv. 13. 30 Kr.

Marschner, Dr. **H.,** Trio pour le Piano, Violon et Violoncelle. Oeuv. 138. 4 Fl. 30 Kr.

Pichler, C., 12 dreistimmige Knabenlieder. Partitur und Stimmen. 1 Fl. 15 Kr.

Plachy, Jul., Le Délice de la Jeunesse pour le Piano. Oeuv. 4.

Nr. 4. Barcarole. 36 Kr.
Nr. 5. Der Waffenschmied. 36 Kr.
Nr. 6. L'âme en peine. 36 Kr.

Strauss, Sohn **Joh.,** Die Sanguiniker. Walzer. Op. 27.

Für das Pianoforte. 45 Kr.
Für das Orchester. 2 Fl. 30 Kr.

— — Hopser-Polka. Op. 28.

Für das Pianoforte. 24 Kr.
Für das Orchester. 1 Fl. 15 Kr.

— — Odeon Quadrille. Op. 29.

Für das Pianoforte. 30 Kr.
Für das Orchester. 2 Fl. 30 Kr.

Studien, bewährte f. d. Pianoforte, aus den Besten gewählt, mit Erläuterungen und Fingersatz versehen v. J. Fischhof (deutsch und französisch) 1. Folge, 1. Heft: Clementi 1 — 3. 1 Fl.

Suppé, Fr. v., 's Meisterwerk. Lied in österr. Volksmundart von Baron Klesheim. Für 1 Singst. mit Begl. des Pianof. 20 Kr.

Waldmüller, Ferd., La plainte d'Amour. Romance sans paroles pour Piano. Oeuv. 23. 30 Kr.

Auf die von den Pianoforte-Virtuosen **Kullak, Dreyschock** und **Neruda** in vielen Concerten mit grösstem Beifall vorgetragene **Piano-Compositionen** erlauben wir uns aufmerksam zu machen:

Heller. Die Forelle von Schubert, Caprice. Op. 34. 17½ Sgr. Tarantelle p. Piano. Op. 53. 2. Auflage. 25 Sgr.

Kullak. Transcriptionen aus Norma, Lucrezia Borgia und Robert d. Teufel à 15 Sgr. Impromptu. Op. 25. 17½ Sgr. Gr. Fantasie über Lieblingsthemas aus: Ein Feldlager in Schlesien von Meyerbeer. Op. 30. 1 Thlr. (Obige zu 4 Händen, dito leicht arr. à ½ — 1 Thlr.)

Reissiger. Scherzo. Op. 132. 10 Sgr.

Ferner:

Musik zu Struensee von Meyerbeer

im vollst. Clavierauszug, arr. von **Kullak** u. **Klage.** 5 Thlr., zu 4 Händen arr. von **Klage** 4½ Thlr., in Partitur, Orchester, in Stimmen, Ouverture, Gr. Polonaise, der Aufruhr, Trauermarsch etc. à 4 — 8 Thlr., dito einzeln für Piano u. zu 4 Händen, für Violinquartett arr. von **Ressel.**

Durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen.

Berlin.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Juni. Nr. 24. 1847.

Inhalt: Ueber die Musik in der protestantischen Kirche. — *Nachrichten*: Aus Cassel. Aus Dresden. Aus London. Das erste grosse Gröditzberger Liederfest in Niederschlesien. — *Recensionen*. — *Ankündigungen*.

Ueber die Musik in der protestantischen Kirche.

Sondern ich wollt alle künste, sonderlich die Musica, gern sehen im Dienst des, der sie geben und geschaffen hat.
Dr. M. Luther.

Ein trefflich geschriebener Aufsatz in Nr. 7 dieses Jahrganges der allgemeinen musikal. Zeitung über Kirchenmusik veranlasste uns, die so wichtige Angelegenheit, deren Förderung wir, erfüllt von der Heiligkeit des Gegenstandes, so weit der ernste Wille reicht unausgesetzt unsere Thätigkeit gewidmet haben, auch von einer anderen Seite zu beleuchten.

Zu verschiedenen Zeiten haben sich Stimmen über den Verfall der Kirchenmusik erhoben, man hat die Ursachen desselben aufgesucht und sich bemüht, die Mittel zu ihrer Hebung festzustellen. Erkennen wir den Satz, dass zu ihrer Hebung die Componisten selbst zunächst beizutragen haben, als richtig an, so hegen wir doch die Ueberzeugung, dass, namentlich in der protestantischen Kirche, alles Streben der Art vergebens, oder wenigstens nicht durchgreifend sein wird, so lange nicht ein mächtiges Hinderniss ihrer rechten Einwirkung gehoben ist, so lange nicht auch von den Männern, denen die wichtigste, einflussreichste Stimme zukommt, etwas geschieht, was der Kirchenmusik die Stellung anweist, die ihr gebührt. Wir hegen die Ueberzeugung, dass das grösste Hinderniss des rechten Einflusses der Musik in der protestantischen Kirche *die Abneigung der meisten Theologen gegen dieselbe ist.*

Hegen wir nicht die Anmaassung, als Laie gegen einseitige theologische Begriffe kämpfen zu wollen, so mag es uns als Musiker erlaubt sein, etwas über Bedeutung der Kirchenmusik zu wiederholen, was nicht oft genug denen gesagt werden kann, die sich, wenn nicht als Verächter, doch als Gleichgiltige gegen dieselbe durch Wort und That beweisen.

Ist die Musik, als Kunst, wie alle anderen Künste, göttlichen Ursprungs, so wird ihren mächtigen Einfluss auf Gemüth und Herz selbst die abstrakteste Verstandesrichtung nicht abläugnen können. Sie vermag zu erheben, zu beruhigen, zu weihen und zu beseeligen, und ist sonach vollkommen geeignet zur Erweckung religiöser Gefühle. Halten wir sie daher für einen der wichtigsten Theile der religiösen Erhebung in Berücksichtigung des menschlichen Gemüthes, so haben wir auch die Autorität der Männer für uns, die durch Wort und That ihr in früher Zeit ihre Stellung anwies und durch Stiftung von Chören ihr eine bis auf unsere Zeit dauernde Wirkung zusicherte, eine Wirkung, die zum Theil nur durch ihre Beschränkung geschwächt wird. Ist nun zwar die puritanische Richtung mancher Theologen nicht gegen die Vokalmusik gerichtet, so findet doch die Instrumentalmusik unter denselben heftige Gegner. Wir wollen nicht wiederholen, was der von uns anfangs erwähnte Aufsatz mit Wahrheit ausspricht, dass nicht in den Kunstmitteln selbst eine Entheiligung liegen könne, sondern nur der richtige Gebrauch derselben die beabsichtigte Wirkung verbürgen kann; doch können wir den geringen Einfluss derselben in der protestantischen Kirche weniger in der Schuld der Componisten, die mit wenigen Ausnahmen von dem Ernst und der Heiligkeit der kirchlichen Musik erfüllt waren, als in der isolirten, mit den übrigen religiösen Formen in keiner nothwendigen Wechselwirkung, wie sie die katholische Kirche stellt, sich befindenden Stellung derselben suchen.

Von Alters her eingeführt, begründet zum Theil durch Stiftungen, erhält sie in der protestantischen Kirche nur Duldung, und es liegt nicht an dem Eifer manches Geistlichen, dass sie nicht längst aus derselben verschwunden ist. Der Ritus der protestantischen Kirche hat ihr keine günstige, einwirkende Stellung zugetheilt, mit seltenen Ausnahmen ohne nothwendigen Zusammenhang mit den übrigen frommen Gebräuchen, erscheint sie jenen puritanischen Herren als störendes Intermezzo, die der menschlichen Natur keine andere fromme Gefühlseinwirkung gestatten wollen, als die Erbauung durch Predigt, Gebet und Gemeindegesang. Wir unserseits halten es für einen Vorzug der menschlichen Natur, dass sie der freien und heiligen Empfindungen nicht allein durch die Kraft orthodoxer Wahrheiten, durch die Macht auf den Verstand einwirkender Rede theilhaftig wird, dass selbst die Sinne zu jener Heiligung und Reinigung des Herzens beizutragen vermögen. Ist diese Wirkung auf Herz und Gemüth in der menschlichen Natur tief begründet, so müssen wir in dem Eifer, Alles zu entfernen, was durch die Sinne auf den Menschen in der Kirche einwirken kann, eine Verkennung der menschlichen Natur erblicken, die nur ausgehen kann von dem stolzen Selbstbewustsein, Alles nicht sowohl durch die Kraft religiöser Wahrheiten, als vielmehr durch den Einfluss der Rede, die sich

selbst nur allzuoft der sinnlichen Einwirkung durch verschiedene Mittel bedient, wirken zu können.

Wenn man die Absicht der ersten Bekenner einer reineren Lehre nicht misverstehen will, so wird man in der durch das Fortschreiten der Zeiten nothwendigen und gebotenen Fortbildung der religiösen Gebräuche nicht Rückschritte machen dürfen und man wird nicht ohne Nachtheil Mittel gering achten oder gar verschmähen dürfen, die zur Reinigung, Erhebung und Beseeligung des menschlichen Herzens beizutragen vermögen, sollten sie auch nur durch die Sinne zum Bewusstsein gelangen können. Wir fordern daher für die Musik dieselbe Berücksichtigung, die anderen Künsten, nach Maassgabe ihrer Befähigung, zugestanden wird. Oder sollte die Einwirkung trefflicher Gemälde heiliger Gegenstände, der Einfluss architektonischer Schönheit auf das menschliche Gemüth höher zu achten sein, als die Erhebung, Erbauung durch die Musik?

Die wirkungsvollere Stellung, die wir für die Musik in der protestantischen Kirche verlangen, hängt freilich von Veränderung der gebräuchlichen Formen der Gottesverehrung ab, die Zugeständnisse von denen vorausgesetzt, die sie bis jetzt wohl kaum zu geben geneigt sein möchten. Doch auch ohne die Aussicht auf Erfolg sprechen wir unumwunden aus, dass das Rituale der Kirche uns nur als Form gilt, die zu Gunsten anderer, zweckmässiger Erbauungsmittel wohl zu ändern wäre, ohne das Wesen zu verletzen. Wir führen hier die Worte eines achtbaren Gelehrten, *A. Wendt* an, der in seiner Schrift: Zustand der Musik in Deutschland, 1836, über diesen Gegenstand also schrieb: „Die protestantische Kirche aber versteht sich selbst nicht, wenn sie das Element der himmlischen Freude und Wonne verbannen will. Denn ist sie nicht die Kirche des Fortschritts? Ist dem Menschen die Brust im Leben freier geworden, so will es auch sein Cultus sein; oder ist in der fortschreitenden Musik ein anderer Geist als der sich entwickelnde Geist der Menschheit?" u. s. w.

Ohne die Missbräuche, die mit der Musik in der katholischen Kirche häufig getrieben werden, zu übersehen, sprechen wir es unverhohlen aus, dass die Stellung derselben zu den religiösen Gebräuchen, und sonach ihre Wirkung eine ungleich bessere und wichtigere ist, als in der protestantischen Kirche, unbeschadet vieler trefflicher Compositionen, die wir besitzen; und ohne unsere protestantische Ueberzeugung beschuldigen zu lassen, wagen wir es, für die Musik eine gleich wirkende Stellung zu fordern. Dann werden sich begabte Componisten mehr der Tonkunst in ihrem reinsten Ausdrucke zuwenden, da ihnen der Erfolg sicher sein wird, und wir müssen bekennen, das es Zeit wird, manches Seichte und Veraltete zu verdrängen.

Die weitere Ausführung unserer angedeuteten Idee würde die uns gesteckten Grenzen in dieser Zeitschrift überschreiten, weshalb wir am anderen Orte zu seiner Zeit uns ausführlicher darüber zu verbreiten uns vorbehalten. *R.*—

Nachrichten.

Cassel. Von October 1846 bis April 1847. — Seit der Ernennung des Kammerherrn *v. Heeringen* zum General-Intendanten des Hoftheaters sind manche das Wohl unserer Bühnenverhältnisse fördernde Aenderungen eingetreten. Zu den besonders erfreulichen gehören unter Anderem die Errichtung eines Pensionsfonds, die Completirung einzelner Rollenfächer im Schauspiel und in der Oper durch schätzbare Mitglieder, die Vorführung nicht nur neuer, sondern auch älterer werthvoller Werke, zum Zwecke einer wünschenswerthen Erweiterung des in neuerer Zeit zu beschränkten Repertoirs. Wir haben uns, in Betracht des ausgebreiteten Leserkreises dieser Blätter, bei unseren folgenden Mittheilungen nur auf das Musikalische, und auch in diesem Gebiete nur auf solche Productionen zu beschränken, welche wir als die im Ganzen, oder doch wenigstens in den Hauptpartieen gelungensten bezeichnen können.

Aus dem angeführten Zeitabschnitte heben wir die Opern: Aloise, Regimentstochter, Norma, Freischütz, Nachtlager, Stradella, Jessonda, weisse Dame, Krondiamanten, Entführung, Zauberflöte, Wasserträger, Johann von Paris, Puritaner, Czaar und Zimmermann, Zampa, Nachtwandlerin, Liebestrank, Robert, Barbier, Stumme, Otello hervor, um deren Darstellung sich insbesondere Fräul. *Eder*, (als: Regimentstochter, Theophila, Constanze, Prinzessin von Navarra, Elvira in den Puritanern, Amina, Adine, Isabella, Rosine), Fräul. *Burchard* (als: Norma, Agathe, Jessonda, weisse Dame, Prinzessin von Navarra), Fräul. *Molendo* (als: Aloise, Adalgisa, Aennchen, Gabriele, Leonore, Amazili, Blonde, Pamina), Herr *Dersku* (als: Enrique und Belmonte), Herr *Hagen* (als: Sever, Max, Nadori, Pedrillo, Elwin), Herr *Föppel* (als: Montejo, Sulpiz, Kaspar, Gaveston, Micheli), Herr *Biberhofer* (als: Jäger im Nachtlager, Czaar, Barbier), Herr *Birnbaum* (als: de Puzzi, van Bett, Bartolo im Barbier) verdient gemacht haben.

Da ein näheres Eingehen auf jede einzelne dieser Darstellungen den Raum eines Correspondenzartikels allzuweit überschreiten würde, so mag hier eine kurze Charakteristik unserer Sänger folgen, nach welcher der gegenwärtige Stand unserer Oper bemessen werden kann.

Wir beginnen mit Fräul. *Eder* (hoher Sopran), unleugbar einem bedeutenden Gesangstalent, das in seinen Leistungen eine sehr schätzbare Bühnengewandtheit, einen gebildeten Geschmack und viel natürliche Anmuth entfaltet. Die Sängerin verdankt ihrer reichen Begabung, musikalischen Bildung und Bühnenerfahrung eine fast unerschütterliche Sicherheit des Vortrages und viel einnehmende Grazie des Spiels. Rücksichtlich ihrer Gesangstechnik scheint sie vor ihrer Ankunft in Cassel, und vorzugsweise während der Zeit ihrer Ausbildung, mehr sich selbst überlassen, als von Kunstverständigen überwacht worden zu sein. Sonst würde sie nicht bei ihren Studien das mittlere Stimmregister, durch dessen Anwendung freilich der höchste Grad von Volubilität der Stimme erlangt wird, ausschliesslich bevorzugt, dagegen das tiefere fast gänzlich vernachlässigt, und somit

Digitized by Google

die wohlthuende und das Ohr allein vollkommen beruhigende Gleichmässigkeit der Töne eingebüsst haben. Der Grundcharakter der Stimme ist ausnehmend weich und einschmeichelnd, die Intonation rein und sicher, die Aussprache meist deutlich genug. Obwohl der Stimme die Jugendfrische nicht mehr eigen, ist es in der That erfreulich, wahrzunehmen, wie sorgfältig die Sängerin den schönsten Klang ihrer Stimme erforscht hat, und wie geschickt sie ihn dem Organ zu entlocken weiss. Zu bedauern haben wir dagegen, dass auch diese Sängerin sich der unseligen Manier des Tremolirens früher im Uebermaasse ergeben hatte, und dass es ihr schwer, wohl gar unmöglich wird, sich davon loszusagen, so sehr dies auch, um der Kräftigung ihrer Stimme willen, zu wünschen wäre.

Fräul. *Burchard* (Mezzo-Sopran) ist eine Sängerin, deren bereits erworbene Vorzüge uns nicht minder schätzbar sind, als die angeborenen. Ihre Stimme ist von der Natur durch eine wohlthuende Egalität, Reinheit und Kraft fast in allen Regionen des Umfangs bevorzugt. Die Singweise der Künstlerin, mit welcher wir, den Ansatz der höheren Töne ausgenommen, einverstanden sind, lässt nicht verkennen, dass sie fleissige Studien gemacht und sich an gute Muster gehalten hat. Wenn wir gleich diese letzte Bemerkung zunächst nur auf den musikalischen Theil ihrer Darstellungen beziehen, so mögen wir doch auch die Anerkennung nicht zurückhalten, dass in den meisten Situationen auch das Spiel der Künstlerin charakteristisch ist und mit dem Gesang in gutem Verhältnisse steht. Indess wäre bei dem Vortrage von kräftigen Stellen, wenn auch nicht mehr Klangstärke, doch bisweilen ein lebendigerer, potenzirterer Ausdruck zu wünschen. Mehr noch als bei den Arien drängt sich dieser Wunsch bei dem Vortrage des Recitativs auf.

Fräul. *Molendo* (hoher Sopran) ist die thätigste und gewissenhafteste unserer Sängerinnen, und wird bei ihrem achtungswerthen Streben von guten Stimmanlagen und einem vorzüglichen Auffassungsvermögen auf's Beste unterstützt. Von Seiten dieser Sängerin haben sich alle Componisten in so fern einer gleichen Achtung zu erfreuen, als sie sich bei der Ausführung ihrer Gesangpartieen weder die geringsten Zusätze, noch Auslassungen erlaubt. Mit vieler Wärme und im Allgemeinen von einem richtigen Gefühle geleitet, führt sie ihre Partieen durch. Ihre musikalische Auffassung ist klar und bestimmt, ihr Ausdruck natürlich und wahr, ihre Intonation meist vollkommen sicher und ihre Aussprache stets deutlich, nur in der mittleren Tonlage mitunter ein wenig zu hart. Obwohl es der jugendlich frischen Stimme an natürlichem Klangreiz durchaus nicht mangelt, so werden doch die tieferen Töne des Mittelregisters durch fortgesetzte Cultivirung um Vieles an Glätte und Biegsamkeit gewinnen.

Herr *Derska* (erster Tenor) verdankt seinen achtungswerthen Studien im Gesang und in der Musik überhaupt weit mehr, als seinen für einen Bühnensänger bei Weitem nicht ausreichenden Stimmanlagen, die ihm bisher noch immer bewiesene Theilnahme. Seine Darstellungen sind in den meisten Fällen von einem angemessenen Spiele begleitet, und darum nicht nur von absolut musikalischem, sondern auch dramatischem Werth. Leider ist der brave Sänger schon seit längerer Zeit sehr leidend, und während der letzten Wochen hat sich sein Krankheitszustand noch verschlimmert.

Herr *Hagen* (zweiter Tenor) besitzt sehr erfreuliche Gesangsmittel, um deren beste Verwendung er angelegentlich bestrebt ist. Seine Stimme ist zwar nur mittelstark, aber von einem sehr angenehmen, weichen und bildsamen Klange, demnach zum Ausdrucke des Zarten, Lieblichen vorzugsweise geeignet. Das Mittelregister ist, wie bei allen von Natur weichen Stimmen, so auch bei diesem Sänger das vornehmste, umfangreichste und zugleich dasjenige, welches den Charakter der Stimme überhaupt anzeigt. Die Gesangsweise des uns lieb gewordenen Künstlers ist zwar bis jetzt eine mehr natürliche, als kunstgemässe, aber recht ansprechend und frei von jeder schädlichen und unschönen Manier. Obschon der Sänger von seiner schätzbaren Naturgabe bis jetzt noch nicht immer den rechten Gebrauch zu machen weiss, so ist er doch in dieser Beziehung meist vorsichtig und aufmerksam auf sich selbst. Eben deshalb misslingt ihm selten etwas und man hört ihm stets mit Wohlgefallen zu. Seine Intonation ist rein, und seine Aussprache meist befriedigend deutlich.

Herr *Föppel* (Bass), ein von Natur ausgezeichnet begabter Sänger, hat sich, während seines länger als zwanzigjährigen Hierseins, trefflich conservirt und sich einer fast stets gleichen Gunst des Publikums zu erfreuen gehabt. Wenn gleich er bei vorgerückten Jahren sich genöthigt sah, die Bariton-Partieen, für welche er ursprünglich engagirt war, mit den Bass-Partieen zu vertauschen, und begreiflicher Weise in diesen deshalb niemals in dem Maasse wie in jenen befriedigen kann, weil er der Stimme nur mühsam den Umfang des Basses, aber niemals auch dessen Klangcharacter anzueignen vermag, so sind ihm dessenungeachtet andere von der Natur verliehene Vorzüge treu geblieben, vornehmlich befriedigende Reinheit der Intonation und seltene Deutlichkeit der Aussprache. Dabei beweist er in seinen Vorträgen nicht allein eine unerschütterliche musikalische Sicherheit, sondern auch hin und wieder noch eine wohlthuende künstlerische Wärme, die seine früheren Gesangsleistungen freilich in viel höherem Grade belebt und durchdrungen hat.

Herr *Biberhofer* (Bariton), *Föppel's* Nachfolger, hat eine sehr kräftige, klangreiche und biegsame Stimme und dabei eine einnehmende Persönlichkeit. Vorzugsweise diese letztere Eigenschaft erleichterte es ihm, schon bei seinen ersten Debuts, einem älteren Manne, wie *Föppel* gegenüber, zu reussiren. Aber durch seine Gesangsleistungen hat er uns *Föppel* niemals ersetzen können. Der Sänger hat zu sehr seiner schätzbaren Naturanlage vertraut, und ist augenscheinlich von der Ansicht ausgegangen, dass lediglich das Talent ihn zum Künstler machen werde. Seine nichts weniger als kunstrechte Gesangsweise lässt auf mangelhafte musikalische Studien schliessen. Und bei all' seinen trefflichen Stimmmitteln ist seine natürliche Begabung für Musik nicht hinreichend, um den Mangel gründlicher Gesang- und Musikstudien zu verdecken. Die Tonbildung des Sängers ist zu sehr

Digitized by Google

an bestimmte Vocale gebunden, die bei der Vocalisation in ungewöhnlichem Grade vorherrschen und dadurch eben der Reinheit der Aussprache im Gesang nicht selten Eintrag thun. Die Intonation ist zwar meist sicher, jedoch bei dem Vortrage modulatorischer Sätze bisweilen auffallend schwankend. Uebrigens sind seine scenischen Darstellungen lebensvoll und nicht selten von Wärme durchglüht. Nur verleitet ihn das anerkennenswerthe Streben, in dieser Beziehung das Höchste zu erreichen, bisweilen zu grellen Exaltationen.

Herr *Birnbaum*, unser Bassbuffo, zugleich Regisseur der Oper, ist ein einsichtsvoller und in dem Bühnenwesen erfahrener Künstler, der sich während seines vieljährigen und unermüdlichen Wirkens um unsere Kunstanstalt sehr verdient gemacht hat. Der Umstand, dass er sehr vielfach, und zwar ebensowohl im Schauspiel, als in der Oper beschäftigt ist, macht es erklärlich, dass seiner Stimme wenig Pflege zu Theil werden kann. Indem er in seinen Gesangpartieen neben einer musikalisch richtigen Auffassung stets die nöthige Stärke, Reinheit und Deutlichkeit entwickelt, leistet er nach des Referenten Meinung das Möglichste, denn wohl unbillig würde es sein, an einen Mann, der nicht nur in der Oper, sondern auch im Schauspiel fast täglich mitwirkt, höhere Anforderungen in Beziehung auf den Gesang zu stellen. Seine Darstellungen sind lebendig, charakteristisch und somit scenisch wirksam, aber hin und wieder gehen sie aus einer zu subjectiven Auffassung hervor, und in solchen Fällen vermag allein der unversiegbare Humor des beliebten Komikers ihnen eine immer auf's Neue anziehende Frische zu verleihen.

(Beschluss folgt.)

(Fortsetzung.)

Dresden. (Die Oper.) *Lortzing's* Waffenschmied hat seit noch nicht einem Jahre von Wien aus seine Runde über die Mehrzahl der deutschen Bühnen gemacht. Er ist ja auch in Leipzig wiederholt gegeben, in diesen Blättern ist seiner mehrfach gedacht worden, der (sehr gut gearbeitete) Clavierauszug liegt überdies schon seit längerer Zeit vor: weshalb also jetzt noch Näheres darüber berichten? — Wenn man bei dem Werke den allerdings hier etwas pretiös klingenden Titel „Oper" in „Singspiel" verwandelt (und ein solches ist's, seiner ganzen Anlage und Behandlung nach, wie das die Kritik schon längst erkannt und ausgesprochen hat), so werden sich dadurch von vorn herein die Ansprüche an dasselbe ermässigen, und das dürfte dem Werke selbst, das auf's Neue von *Lortzing's* leicht und anmuthig gestaltendem Talent und seinem kenntnissreichen Verständnisse Zeugniss ablegt, ohne doch an seine früheren Leistungen hinanzureichen, nur sehr förderlich und erspriesslich sein. Denn mit Ausnahme einiger sehr glücklich hervortretender Einzelheiten genügt es höheren Ansprüchen weder in Bezug auf den Text, noch in Bezug auf die Musik, und sein momentaner Erfolg (auf einen bleibenden möchte schwerlich zu rechnen sein!) wird unzweifelhaft durch die Besetzung und Darstellung bedingt, wie das freilich in der sogenannten Conversationsoper stets mehr oder weniger der Fall ist.

Dass man Herrn *Räder* den Stadinger, die Partie *Staudigl's*, übertragen, war jedenfalls nicht wohlgethan. Sie ist entschieden eine Gesangpartie, und zur genügenden Durchführung einer solchen reichen des Künstlers Mittel nicht aus, wenn wir auch gern anerkennen, dass er im Ganzen möglichsten Fleiss anwendete, sich vor den ihm sonst so geläufigen Uebertreibungen thunlichst hütete, und man das wohlthuende Streben wahrnahm, nicht die eigne Persönlichkeit, sondern den vorgeschriebenen Charakter darzustellen. Liess dies Streben in einzelnen Momenten nach, ward besonders bei den eingelegten Dacapoversen des Liedes im dritten Acte (warum wählte der Darsteller nicht die vom Componisten für diesen Zweck vorgeschriebenen?) durch deren ganz locale und moderne Färbung die Illusion gänzlich gestört und das Ganze dadurch in's Gebiet der Localposse hinabgezogen, so mag das mit Rücksicht auf die Verhältnisse und die Individualität des Künstlers Entschuldigung finden. — Zur Darstellung der Marie gehört eine leichtgewandte, naiv-graziöse Soubrette, die wir in Fräulein *Marpurg* leider nicht ausreichend besitzen, und wenn die vom Componisten mit Vorliebe und vieler Laune behandelte altjüngferliche Irmentraut in die Hände eines Fräul. *Claus* gelegt wird, der alle Requisiten für dieselbe mangeln, da muss sie freilich in ihrer Wirkung gänzlich neutralisirt werden. Stärkereres Durchschimmern der Ritterlichkeit unter dem Schurzfell wäre gewiss für Herrn *Mitterwurzer* (Graf Liebenau) wünschenswerth gewesen, auch wollte ihm eine charakteristischere Färbung der mittelalterlichen Ritterhaltung nicht ganz gelingen — er erschien zu modern, wenn auch im Uebrigen sehr geeignet für die Partie. — Das lebendige Spiel Georg's (Herr *Mende*) trug zur günstigen Aufnahme mancher einzelnen Nummer nicht unwesentlich bei; dagegen wäre für den Ritter Adelhof ein genügenderer Repräsentant, als Herr *Wächter*, gewiss freudig begrüsst worden. Liess die Ausstattung der Oper sich unbedingt den besseren beizählen, so ward doch ein vollkommen ineinandergreifendes Zusammenspiel noch vermisst, und die Aufnahme des Werkes war ziemlich lau — man schien mehr erwartet zu haben.

Dasselbe müssen wir von *Halévy's* Musketieren sagen. Man hat diese Oper ein „Lustspiel mit Musik" genannt, und diese Bezeichnung ist treffend, nur gilt sie nicht ausschliesslich von dem Werk in Rede, da sie vielmehr fast auf alle modernen Conversationsopern der Franzosen ohne Ausnahme Anwendung erleidet. Daraus ergeben sich denn aber auch folgerecht sofort mit vollster Bestimmtheit die Anforderungen, welche an die Darstellung zu machen sind, und es wird klar, dass hier Spiel und Gesang sich gegenseitig selten vertragen, dass das Eine dem Anderen die Waage halten, Beides mit gleicher Virtuosität vertreten sein muss, soll der beabsichtigte Erfolg in vollem Maasse erreicht werden. Wie selten die tüchtigen Vertreter dieses Genre in Deutschland sind, ist bekannt genug, da darüber von allen Seiten Klage geführt worden. Ob aber dieses Genre, das wie ein durch sublimates Raffinement potenzirtes Vaudeville erscheint,

Digitized by Google

und von der Ueberreizung, sonach auch von der Erschlaffung des modernen Geschmackes Zeugniss ablegt— ob dieses Genre als ein wohlberechtigtes, ob es gar als ein künstlerischer Fortschritt dürfe angesehen werden oder nicht: das mag für jetzt hier unerörtet bleiben. Jedenfalls müsste es dann wenigstens in echt musikalischem Sinne tüchtigerer Vertretung sich zu erfreuen haben, als dies der Fall in den „Musketieren" ist. Die neuere französische Musik ist so ziemlich zur kalt und schlau berechnenden Kokette geworden, die freilich mit grosser Gewandtheit und sicherem Studium alle Mittel zu benutzen versteht, sich pikant und interessant zu machen und dadurch über ihre innere Hohlheit und Nichtigkeit wenigstens eine Zeit lang zu täuschen, dass man sich nicht wundern darf, wenn sie kein stimulirendes Mittel verschmäht, um raffinirtestem sinnlichen Genusse sich wohlgefällig zu machen — ist's doch mit der neufranzösischen belletristischen Literatur eben nicht viel anders. Uns Deutschen fehlt dafür noch immer die vollste und bereiteste Empfänglichkeit „obwohl in gewissen Kreisen eine Hinneigung dazu nicht ganz zu verkennen ist: hoffen wir, dass es nicht gänzlich zum Falle komme."— Auch *Halévy* mit seinem unleugbaren Talent und seiner anerkennenswerthen musikalischen Wissenschaftlichkeit wurzelt zu sehr in seiner Zeit und in seiner Nation und ist nicht reich genug begabt, als dass er dieser materiellen Richtung sich zu entziehen vermöchte. Seine „Musketiere" liefern den Beweis. Die enorme Zahl der Aufführungen, welche binnen sehr kurzer Zeit das Werk in Paris erlebt, spricht eben so deutlich für die Wahrheit der obigen Behauptungen, als der zweifelhafte, an so manchen Bühnen nicht einmal zweifelhafte Erfolg, welchen dasselbe in Deutschland gefunden. Hier in Dresden war er nicht zweifelhaft (wenn einzelne Referate das Gegentheil behaupten, so müssen dazu absonderliche Gründe vorgelegen haben!), und wir freuen uns aufrichtig, die Anerkennung wieder einmal aussprechen zu dürfen, dass in unserem Publikum noch ein Kern guten und soliden Geschmackes steckt, der bedauerlicher Weise nur zu selten offen sich geltend macht, da die betreffenden Individualitäten gemeinhin es verschmähen, ihr Urtheil unumwunden und in klar ausgesprochenem Maasse an den Tag zu legen.

Gern wollen wir zugestehen, dass eine leichter und rascher ineinandergreifende Darstellung (obgleich wir im Ganzen die Inscenirung loben müssen) frischer und unmerklicher über so manche Hohlheiten und glänzende Nichtigkeiten des Libretto wie der Partitur hinweggehoben haben würde. Zu einem eigentlichen Erfolge würde es aber doch schwerlich bei uns gekommen sein. Solche, in keiner Beziehung schwer wiegende Waare fordert gleich leichte Behandlung, gleich leichte Empfänger!

Herr *Tichatschek* that als Olivier sein Möglichstes in Gesang und Spiel, und wir dürfen sagen: nicht ohne manch glückliches Gelingen, und die Herren *Mende* und *Dettmer* (Hector und Roland) unterstützten ihn bestens, wenn auch bei Ersterem der Mangel an tüchtig geschultem Gesange recht deutlich hervortrat. Die Athenais ist keine Partie für Fräul. *Wagner*. Sie gab derselben viel zu viel tragischen Anstrich, was auch bei den ernsten Partieen der komischen (wir möchten hier lieber sagen: Conversations-)Oper niemals der Fall sein darf; den ersten Theil ihrer Arie („Ihr Büsche hier") sang sie wie ein Gebet, dazu noch ängstlich und steif, weil sie wahrscheinlich fühlte, dass sie der Ausführung der Partie nicht vollkommen gewachsen sei. Intonation, Coloratur, Triller, selbst der Dialog liessen zu wünschen, und vor Allem mangelte die wahre Innigkeit, welche der Selbstaufopferung dieses Charakters nicht fehlen darf. Auch Fräul. *Thiele* schien als Bertha nicht eben ihren guten Tag zu haben. Der etwaige Beifall entbehrte nicht der Zeichen offener Missbilligung, und wir zweifeln, dass es gerathen sei, nachdem die Aufführung die heilige Dreizahl erfüllt, nochmaligen Versuch zu wagen: das Publikum scheint vollkommen befriedigt zu sein. —

(Beschluss folgt.)

Das erste grosse Gröditzberger Liederfest in Niederschlesien.

Wenn bei'm nahenden Frühlinge die Berge ihr weisses Gewand abgeworfen und sich in die Farbe der Hoffnung gekleidet haben, — wessen Herz sollte es da nicht unwiderstehlich hinziehen auf der Berge Gipfel? Darum zieht auch dann überall die muntere Schaar der Sänger hinaus in's Weite und ergötzt sich bei Sang und Klang in dem Tempel der Natur. Der Schlesier bei seinen schönen Bergen ist wahrlich nicht der Letzte bei solcher Liederlust, und wie bereitwillig und gern er alsdann dem Rufe folgt, dies sahen wir recht deutlich bei dem am 26. Mai d. J. auf der Gröditzburg bei Haiuau gefeierten grossen Liederfeste. Es war das erste Fest dieser Art in unserer Provinz, hoffentlich wird es nicht das letzte sein! Auf Anregung des Musikdirektors *Tschirch* hatte sich unter den Mitgliedern der Liegnitzer, Haiuauer, Goldberger und Konradsdorfer Männergesangvereine ein Comité gebildet, durch welches die nöthigen Vorkehrungen zur Festesfeier getroffen wurden. Ueber 500 Sänger der verschiedensten Stände aus 24 Vereinen Niederschlesiens und der Ober-Lausitz erschienen am Morgen des genannten Tages in der Brauerei zu Gröditz, dem Versammlungsorte der Gäste. Den Festtag eröffnete ein von *Tschirch* componirtes Begrüssungslied, dem eine Rede vom Präsidenten des Comité's, dem Conrector *Balsam* aus Liegnitz, folgte. Nach *Spohr's*, von allen Vereinen gesungenem Liede: „Die Sängerfahrt", ordnete sich der Festzug, geführt von einem Musikchor, den Comité-Mitgliedern und den decorirten Marschällen. Jeder Verein folgte seiner Fahne, und so ging's durch das Schloss und den Park des Besitzers der Gröditzburg hinauf nach der Höhe des Berges, wo mehrmalige Böllerschüsse den Beginn der Gesangsproductionen ankündeten, die im Freien auf dem grossen Burgplatze Statt fanden. Eine höchst zweckmässig getroffene Auswahl von Liedern wurde hier von der Gesammtheit der Sänger zu Gehör gebracht. Die Direktion war in die Hand des Musikdirektors *Tschirch* gelegt, der die grossen Massen mit Kraft und Gewandtheit zusammenzuhalten verstand, so weit dies ohne eine Generalprobe möglich war.

Digitized by Google

Das Programm brachte uns: 1. das deutsche Lied von *Kalliwoda*, (ging gut zusammen). 2. Eintracht, von *Nägeli* (hier effectnirten besonders die vortrefflich besetzten Solostellen mit den abwechselnden Tuttisätzen). 3. Zuruf an's Vaterland, von *Nägeli*. 4. Die Heimath, von *Krebs*, stürmisch dacapo verlangt. 5. Durch Nacht zum Licht, von *Zumsteg*, — dem Unisono fehlte die Egalität. 6. Der Jäger Abschied, von *Mendelssohn-Bartholdy*, — ein etwas gemässigteres Tempo würde entsprechender gewesen sein, doch gefiel dieses herrliche Lied so sehr, dass es wiederholt werden musste. 7. Sängerbundeslied, von *Zöllner*. 8. Schluss- und Jubelchor, von *Otto*. Ausserdem traten noch 7 der erschienenen Vereine zwischen den Festgesängen einzeln auf, namentlich aber sprachen die Leistungen der Liegnitzer, Hirschberger und Glogauer an. Liegnitz trug den „Guckkastenmann" von *Schäffer* mit eingelegten, dem Feste besonders angepassten Strophen vor, — Hirschberg den „Gerichtshof" von *Zöllner*, und Gross-Glogau das „Frühlingsnahen" von *Kreutzer*. Auch lernten wir im „Bild der Rose" einen ganz vorzüglichen Tenor in der Stimme des Herrn *von Osten* kennen, dessen Organ Weichheit und Schmelz mit Kraft und Fülle in einem Maasse verbindet, wie es heut zu Tage leider immer seltener wird. Wir hoffen von dem jungen Manne, der sich der Bühne zu widmen gedenkt, die besten Erfolge. Ueberdies ward noch in mehreren Reden die Gründung eines allgemeinen schlesischen Sängerbundes in Anregung gebracht, — eine Idee, die man doch ja nicht fallen lassen sollte! Nach einem durch Witz und Humor reich belebten Festmahle vereinigte man sich noch ein Mal zu dem von *Tschirch* componirten und *Stiller* gedichteten Abschiedsliede. Illumination und Feuerwerk machten den Beschluss des höchst gemüthlichen Volksfestes, das, begünstigt vom freundlichsten Frühlingswetter, sich einer ausserordentlichen Theilnahme des Publikums erfreute. *A.*

London. Die beiden deutschen Tonkünstler *Gollmick* (der Sohn des musikal. Literaten in Frankfurt a./M.) und *Oberthür* haben kürzlich in den königl. Concertsälen (Hanover Square) ein grosses, ganz in englischem Styl gehaltenes Concert gegeben, dessen Inhalt und brillante Ausstattung Aufsehen erregt hat.

Die hohen Patronagen der beiden Künstler waren: Der Graf und die Gräfin Listowel, Lord und Lady Macdonald, Lord Alfred Paget, die Baronesse Lionel von Rothschild, Hon. Mrs. Fitzgibbon und Hon. George O'Callaghan.

Die 21 Nummern begannen mit Hummels Quintett, worin Fräul. *le Coq* die Piano-Partie und *Gollmick* die erste Violine spielte.

Ferner trug derselbe eine Clavier-Phantasie von Thalberg und mit Fräulein *le Coq* ein Duo von demselben Meister vor.

Herr *Oberthür* spielte eine grosse Phantasie auf der Harfe über Thema's aus Oberon, Studien, und eine Imitation der Mandoline. Die übrigen Mitwirkenden waren: die Sänger Signor *Alessandro Galli*, Mr. *F. Kingsbury*, Mr. *Weiss*, Mr. *Krauss*, Mr. *Alfred Novello*. Die Sängerinnen Mrs. *Weiss*, Miss *Eliza Nelson*, Miss *Novello*, Miss *O'Connor*, Madame *Santa Croce*. Ferner die Instrumentalisten: *Rückner* (Alt), *Hausmann* (Violoncell), *Flower* (Contrabass) und *Schott* (Clarinette). Die Componisten waren: Hummel, Rossini, Balfe, Thalberg, Parish-Alvars, Nelson, Bellini, Donizetti, Hausmann, Stoepel, Krauss, Baermann, Tadolini, Gollmick und Oberthür.

Die Concertgeber wurden von dem zahlreichen Auditorium durch Empfang und Hervorruf beehrt, und werden sich durch die glücklich gelöste Aufgabe ohne Zweifel eine dauernde Stellung in London gründen.

Recensionen.

50 Leçons de chant pour le medium de la voix, avec accompagnement de Piano, par *J. Concone*. — Elberfeld, chez F. W. Arnold. Nr. 1. Preis 2 Thlr.

Ref. begegnet diesen Singübungen nunmehr bereits in der dritten Ausgabe deutscher Verlagshandlungen! — Ob und wie diese über den Rechtspunkt der Herausgabe sich einigen oder vertheidigen mögen, soll uns hier nicht beunruhigen. Das französiche Original hat offenbar auf die deutschen Herausgeber einen guten Eindruck gemacht, und in der That: sie haben bei dieser Aneignung eben so gewiss prophetisches Urtheil als guten Geschmack bewiesen. Freilich mag auch wohl das gewichtige, dem Vorworte beigefügte Zeugniss der von dem Minister des Innern angeordneten Prüfungscommission, zusammengesetzt aus den Notabilitäten: *Cherubini*, *Auber*, *Halévy*, *Carafa*, welche diese Leçons als ganz vorzüglich bezeichneten, dabei nicht ohne Einwirkung geblieben sein.

Was nun die vorliegende, anständig ausgestattete und correcte Ausgabe betrifft, so bemerken wir dabei zunächst, dass sie uns bis jetzt nur die erste Hälfte der „50 Leçons" bringt. Dies bedauern wir um so mehr, je sicherer wir uns erinnern, dass gerade die zweite Hälfte die vorzüglichste ist, und namentlich in progressiver Hinsicht das Werk erst bedeutsam macht und vollkommen abrundet. Doch bietet schon die erste Abtheilung, besonders für die Befestigung und Ausbildung der mittleren Octave, mit vorzüglicher Rücksicht auf messa di voce, ganz vortreffliche, mit grosser Geschicklichkeit und wahrhaft praktischem Sinne entworfene und durchgeführte Sätze dar.

Dass der Herausgeber das französisch geschriebene Vorwort des Verfassers nur im Original wiedergibt, ist eine nicht eben dankenswerthe Pietät oder Bescheidenheit. Der kurze Vorbericht enthält manches, wenn auch nicht eben Neue, doch keineswegs Ueberflüssigs für Lehrer und Schüler, da es sich dann leicht ergeben dürfte, dass die technischen Ausdrücke des Verf. nicht allgemein verständlich erscheinen. Wird freilich die Uebersetzung solcher Commentare nicht einem wirklich Sachkundigen übertragen, so ist in solchem Falle keine Uebersetzung noch immer besser, als eine unrichtige und irreleitende. Es sind in dieser Beziehung dem Ref. gar wunderliche

Digitized by Google

und sehr freie Verdeutschungen vorgekommen; so erinnert er sich deutlich, dass in einer anderen Ausgabe des vorliegenden Werkes die Bezeichnung: „pour le medium de la voix" ohne Weiteres übersetzt wurde: „für den Mezzo-Sopran", da sie doch der Verf. offenbar auch für männliche Stimmen geschrieben hat. Ja, wenn man auch annehmen kann, dass diese Uebungen, die sich (mit geringen Ausnahmen) in dem Umfange von

bewegen, zunächst für Mezzo-Sopran oder Bariton bestimmt sind, so können sie doch, angemessen transponirt, auch für höhere Stimmen, und zwar eben so gut für Tenor als Sopran mit bestem Erfolge benutzt werden. Und sie verdienen in der That allgemeine Verbreitung und Anwendung. Die ganze Structur der einzelnen, selbst der einfachsten Sätze, namentlich der für zweckmässige Respiration berechnete Periodenbau, die melodische Anmuth, der gebildete Geschmack in Benutzung der verschiedenen Formen, das sind günstig hervortretende Eigenschaften dieses Werkes, das den Bildungsgang des Gesanges eben so angenehm als wirksam zu machen sehr wohl geeignet ist.

Den besten Erfolg wird man sich von diesen, auch harmonisch gut behandelten Uebungen versprechen dürfen, wenn man sie zuerst auf ein recht reines, helles A singt, und ihnen dann, nach genauer Auffassung, die italienischen Noten-Sylben: do, re, mi etc. unterlegt.

Al.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Beethoven, L. v., Missa. Op. 86. Orchesterstimmen. 4 Thlr.

Belcke, F., 7 Etudes pour le Trombone de Basse ou pour le Violoncelle avec accompagnement de Piano. Op. 62. 1 Thlr.

Boisselot, X., Die Königin von Leon. (Ne touchez pas à la reine.) Komische Oper in vollständigem Klavierauszuge mit deutschem und französischem Texte. 6 Thlr.

— — Dieselbe Oper einzeln Nr. 1 — 12 à 7½ — 22½ Ngr.

— — Ouverture daraus für das Pianoforte. 15 Ngr.

— — Potpourri daraus für das Pianoforte. (Nr. 102 der Samml. v. Potp.) 20 Ngr.

Donizetti, aus der Oper: Lucrezia Borgia mit Begleitung der Guitarre:

Romanze: Welche Anmuth, welche Milde. 7½ Ngr.
Cavatine: Freudig der Rache Wonne. 7½ Ngr.
Lied: Um stets heiter und glücklich zu sein. 7½ Ngr.

Haydn, J., Die Worte des Erlösers am Kreuze. Oratorium für das Pianoforte zu 4 Händen arr. 1 Thlr. 20 Ngr.

— — Die Schöpfung, für das Pianoforte zu 4 Händen arrangirt. 3 Thlr. 10 Ngr.

Henselt, A., Concerto pour le Piano avec accompagnement de grand Orchestre. Op. 16. 5 Thlr. 20 Ngr.

— — Le même avec accompagnement de Quintuor. 3 Thlr. 20 Ngr.

— — Le même avec accompagnement d'un 2d Piano. 3 Thlr.

— — Le même pour le Piano seul. 2 Thlr. 5 Ngr.

Hünten, F., Bolero sur l'opéra: Ne touchez pas à la reine de X. Boisselot pour le Piano. Op. 150. 15 Ngr.

Lortzing, A., Der Waffenschmied. Komische Oper in 3 Akten. Klavierauszug zu 2 Händen ohne Worte. 3 Thlr. 15 Ngr.

— — aus der Oper: Der Waffenschmied, mit Begleitung der Guitarre.

Lied: War einst ein junger Springinsfeld. 5 Ngr.
Lied: Auch ich war ein Jüngling. 5 Ngr.

Lumbye, Copenhagener Casino-Walzer für das Pianoforte. Nr. 29. 15 Ngr.

— — Derselbe zu 4 Händen. 20 Ngr.

Naumann, J. G., Das Vater Unser. (Um Erden wandeln Monde etc.) von Klopstock. Die Singstimmen. 3 Thlr.

Petschke, H. T., 6 Lieder und Gesänge für vierstimmigen Männerchor. 1 Thlr.

Spohr, L., 30s Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Op. 132. 2 Thlr.

Bei MARCO BERRA in Prag

sind so eben folgende *Kirchen-Musikalien* erschienen, werden aber nur auf feste Rechnung versandt:

Führer, Rob., Kurze Pastoralmesse in A und D für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Bass und Orgel obligat, nebst 2 Oboen oder Clarinetten, Hörner oder Trompeten und Pauken, ad libitum. 3 Fl. 30 Kr.

— — Pastoral-Graduale und Offertorium (zur kurzen Pastoral-Messe) Viderunt omnes Fines, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Bass und Orgel obligat, nebst 2 Oboen oder Clarinetten, Hörner oder Trompeten und Pauken, ad libitum. 1 Fl.

— — Messe für den heil. Gründonnerstag (Coena Domini) sammt Graduale u. Offertorium für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola Bass und Orgel obligat, nebst 2 Oboen oder Clarinetten, Hörner oder Trompeten und Pauken ad libitum. 2 Fl. 30 Kr.

— — Messe für den heil. Charsamstag (Sabbatum Sanctum), mit Inbegriff aller Choräle und Vesperpsalmen, nach Vorschrift des römischen Missale, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Bass und Orgel obligat, nebst 2 Trompeten und Pauken ad libitum. 2 Fl. 30 Kr.

— — Ecce Sacerdos magnus. 2 Motetten zum Gebrauche bei dem feierlichen Einzuge der p. t. Hochwürdigsten Herren Bischöfe oder ihrer Stellvertreter bei Kirchenvisitationen, Schulweihen u. s. w., Nr. 1. für 4 Singstimmen, 2 Hörner, Trompeten, Pauken und Orgel, Nr. 2. für 4 Singstimmen allein. 1 Fl.

— — Graduale und Offertorium zum Feste des hl. Johann von Nep., für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen oder Clarinetten, 2 Hörner oder Trompeten, Pauken, Bass und Orgel. 1 Fl. 15 Kr.

— — Graduale und Offertorium zum Feste Mariae Heimsuchung f. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen oder Clarinetten, 2 Hörner, Contrabass und Orgel. 1 Fl.

— — Graduale und Offertorium zum Feste Mariae Himmelfahrt für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen oder Clarinetten, 2 Hörner, Contrabass und Orgel. 1 Fl. 30 Kr.

Digitized by Google

Theoretische Werke etc.

Führer, Rob., Der Rhythmus oder der Musikalische Ebenbau, theoretisch-praktisch zergliedert, und für jeden Musiker, insbesondere aber als nothwendiges Hilfsmittel für Orgelspieler dargestellt. 45 Kr.

— — Praktische Anweisung zum regelrechten Erlernen des Pedalgebrauches auf der Orgel, in 46 Uebungsbeispielen bearbeitet. 1 Fl.

— — Musikalisches liturgisches Handbuch für Chordirectoren, Schullehrer und Organisten, nach Weisung der römisch-katholischen Gottesdienst-Ordnung, als Hilfsmittel für alle Fälle des musikalischen Kirchendienstes bearbeitet. 45 Kr.

— — Praktische Anleitung zu Orgel-Compositionen, auf die leichteste und fasslichste Art dargestellt, selbst für mindere ausgebildete Orgelspieler, in zahlreichen und leichten Beispielen. 1 Fl.

— — Die melodisch-harmonische Verbindung der Tonarten nach den einfachsten und natürlichsten Formen in 45 praktischen Uebergangs-Beispielen dargestellt, und als augenblicklicher Rathgeber für Organisten bearbeitet. 24 Kr.

— — Die Tonleiter der Griechen auf das fünfzeilige Notensystem übertragen. 20 Kr.

— — Die Methodik bei Erlernung des gregorianischen Chorals mit besonderer Rücksicht auf Liturgie und mit fortwährender Hinweisung auf das Ritual und auf die Agenda Romana. Broch. 8. 15 Kr.

Vierte Nova

von Schuberth & Comp.

in Hamburg und Leipzig.

Berens, Herm., Romance sans paroles, pour Piano. Op. 7. Nr. 1. 7½ Sgr.

Ernst, H. W., Elégie. Chant pour Violon av. Piano, av. une Introduction de L. Spohr. Rédigé et transcrit p. Viola, par J. A. Beer. 15 Sgr.

Gurlitt, C., Sonate f. Pfte. und Vclle. Op. 3. 2 Thlr. 15 Sgr.

Kullak, Th., Allegro symphonique. Op. 27. Nr. 1. 20 Sgr.

Lindpaintner, P. v., „Zwei Rosen" und „Der Alpenhirt." Zwei Lieder für eine Singstimme mit Pfte. 10 Sgr.

Lumbye, H. C., Champagner-Galopp. Op. 14. arr. f. Pfte. à 4 ms. 7½ Sgr.

Molique, B., Ungarische Fantasie f. Violine. Op. 26. mit Orch. 2 Thlr. 20 Sgr. Dieselbe mit Piano. 1 Thlr. 20 Sgr.

Schuberth, C., Mystification. Morceau de Salon, p. Vcllе. av. Piano. Op. 18. 20 Sgr.

— — Carneval suisse. Variations burlesques, p. Violoncelle avec Orchestre. Op. 8. Dasselbe mit Pfte. 20 Sg.

Täglichsbeck, Th., Trio für Piano, Viol. und Vcllе. Op. 26. 2 Thlr. 10 Sgr.

Tübingen. Im **Laupp**'schen Verlag ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Silcher, Fr.,

Gesänge der Jugend.

Sechs Lieder von *Fr. Rückert*, *Tieck*, *Albertini*, *A. Franz*, *Schenkendorf etc.* (ein- oder zweistimmig) für vorgerücktere Schüler im Gesang und Klavier componirt. *Zweites* Heft. Schmal 4 in elegantem Umschlag. Preis 18 Kr. = 6 Ngr.

Aus den Silcher'schen Jugendliedern (welche in ihren früheren Ausgaben, ohne Klavierbegleitung, bereits in 20,000 Exemplaren verbreitet sind) enthält dieses 2te Heft, wieder wie das erste, eine Auswahl der beliebtesten Nummern mit Klavierbegleitung.

Das 3te und letzte Heft wird bald nachfolgen, und erlauben wir uns, musikalische Familien, Erziehungs-Institute etc. auf diese, nach Text und Melodie sehr ansprechenden, ebenso äusserlich schön ausgestatteten Lieder aufmerksam zu machen.

Silcher, Fr.,

Zwölf Lieder für Turner,

dreistimmig gesetzt. *Zweites* Heft. Preis 12 Kr. = 4 Ngr.

Das 1. Heft ist gleich nach seinem Erscheinen im In- und Auslande in sehr vielen Turnanstalten eingeführt, und der Herausgeber aufgefordert worden, ein zweites Heft zu liefern, das hiermit der turnenden Jugend bestens empfohlen wird. —

Musik - Anzeige.

Giovanni Ricordi, Besitzer der k. k. priv. National-Musikalien-Verlags-Anstalt in Mailand, ausschliesslicher Eigenthümer nachstehender ganz neuen und mit allgemeinem Beifall aufgenommenen Opern:

Ernani vom Maestro **Verdi**,
I Lombardi desgl.
I due Foscari desgl.
Macbeth desgl.
Orazj e Curiazj vom Maestro **Mercadante**,

zeigt den Theater-Direktionen und Unternehmern, welche gesagte Opern deutsch oder italienisch aufzuführen wünschten, hiermit an, dass sich dieselben, um die Partitur dieser Opern zu erhalten, entweder an ihn selbst oder an Herrn **F. Holding** in Wien (Wieden, Carlsgasse Nr. 33) für das mittägliche Deutschland, und für das nördliche Deutschland an Herrn **Ernst Nonne** in Hamburg zu wenden haben, welche beide die einzigen von dem Eigenthümer **Ricordi** dazu Beauftragten sind.

Zu gleicher Zeit benachrichtigt er die Herren Musikalien-Händler und Verleger, so wie auch die Herren Professoren und Dilettanten, dass die Arrangements aller Art der genannten Opern mit deutschem und italienischem Text, für Pianoforte zu 2 und 4 Händen und für andere Instrumente, bei ihm theils schon erschienen sind, theils binnen Kurzem erscheinen werden.

CHARLES VOSS

Op. 82. Fantaisie-Caprice — „Gönne mir ein Wort der Liebe", Cavatine aus der Oper: Hans Heiling, von H. Marschner — pour Piano. — 25 Ngr.

Op. 79. Gesang: „Zur Ruhe ist gegangen" für Sopran mit Pianoforte. — 15 Ngr.

Op. 75. Fantaisie militaire sur des Thèmes de l'Opéra: les Mousquetaires de la Reine, de F. Halevy, pour Piano. — 1 Thlr.

Op. 38. Impromptu caractéristique „Der Traum der Kriegerbraut" pour la Main gauche seule, pour Piano. — 10 Ngr.

Verlag von

F. Whistling in Leipzig.

Bekanntmachung.

In Folge der unterm 25. Juni vor. Jahres von hier aus ergangenen zweiten Preisausschreibung (Concertante für Violine, Viola und Violoncell mit Orchesterbegleitung) sind zu wenig Manuscripte eingelaufen, als dass eine Wahl hätte stattfinden können; was hiermit zur öffentlichen Kenntniss gebracht wird.

Hechingen, am 6. Juni 1847.

Th. Täglichsbeck.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten Juni. **Nr. 25.** 1847.

Inhalt: Das Gehaltvolle in der Musik. — *Nachrichten:* Aus Berlin. Aus Cassel. Aus Dresden. Aus St. Petersburg. Aus Hamburg. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Das Gehaltvolle in der Musik.

(Fortsetzung.)

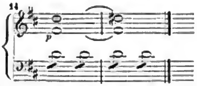
Es ist dem Leser vielleicht die Frage gekommen, warum ich die Analyse mit einem Gedanken aus der Mitte begonnen.

Ich that es, weil dieser Gedanke unter allen anderen am Deutlichsten sich ausspricht, weil sein bestimmt objektiver Ausdruck keinem Zweifel unterliegen kann, weil daraus hervorgeht, dass einzelne Theile eines Instrumentalwerkes einzelne Theile eines Gegenstandes musikalisch zu symbolisiren vermögen, und weil wir dadurch berechtigt werden, dem grossen Tonmaler *Mozart* das bewusste Wollen, welches er in diesen Perioden manifestirt, auch bei den anderen zuzutrauen.

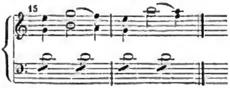
Gehen wir nun zu dem Anfange des Allegro zurück. *Jean Paul* verlangt in seiner Vorschule zur Aesthetik von einem dichterisch dargestellten Charakter, dass er sich auf der Schwelle bestimmt ankündige, seinen Hauptzug gleich offenbare. Don Juan's Hauptzug ist Liebe zu den Weibern. Die Weiber, sagt er, sind das Element, in dem ich lebe. Alles was er thut, denkt, fühlt, leidet, es fliesst aus dieser Quelle. Erblickt er ein reizendes weibliches Geschöpf, so geräth seine ganze Sinnlichkeit in Aufruhr; er erzittert —

Cello u. Viola.

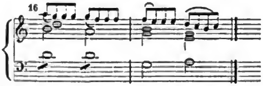
zärtliche Regung entsteht in seinem Innern:



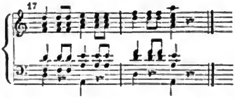
sie steigert sich zu heftigerem Verlangen:



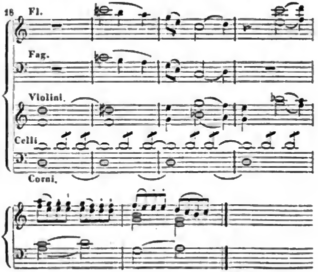
Er folgt der lieblichen Erscheinung ungeduldig, lockt, sucht sie in sein Garn zu verstricken,



und in der Hoffnung, seinen Zweck bald zu erreichen, jauchzt er innerlich auf in frevelnder Lust:

Blasinstr.


Aber es gelingt ihm nicht immer gleich. Das Spiel wiederholt sich, lockender, schmeichelnder (Flöte und Fagottstimme) — doch auch im seltsamen Dur- und Moll-Gemisch ungeduldigen, unbefriedigten Verlangens:



Manchen Leser mag bei dieser Erklärung ein ironisches Lächeln anwandeln. Dieses Zerrupfen bis in die einzelnen Fasern! So einen bestimmten Zweck sollte *Mozart* bei jedem Takte gehabt haben!

Ich verweise auf das Motto: der wahre Künstler thut *keinen Strich* ohne Zweck und Bedeutung. *Mozart* war doch wohl ein wahrer Künstler?

Und was macht einen solchen? dass er mit seinem geistigen Auge tiefer in das Wesen der Dinge dringt und leuchtet, als gewöhnliche Menschen; dass er nicht blos die auf der Oberfläche schwimmenden, Jedem gleich in die Augen fallenden Züge bemerkt, sondern die versteckteren, kleineren, welche die Erscheinung erst in ihrer charakteristischen Natur zeigen. Der ächte Schauspieler sieht feine Züge an seinem Charakter, welche hundert anderen Darstellern entgehen. Eben so der grosse Maler, der grosse Bildhauer, der Dichter. Was *Gluck* hierin geleistet, ist bekannt. Ihn lässt man ohne Widerspruch für einen denkenden Künstler gelten, der auch bei seinen kleinsten Zügen eine bewusste Absicht gehabt. Warum nun in aller Welt will man diese Gabe dem armen *Mozart* bestreiten? Was berechtigt uns, beim Anblick eines feinen Zugs in einer *Gluck*'schen Oper bewundernd auszurufen: welch ein denkender Kunstgeist spricht aus dieser Stelle! bei einer eben so feinen in einem *Mozart*'schen Werke dagegen verwundernd zu bemerken, es sei doch merkwürdig, wie der kindliche Geist *Mozart's* unbewusst immer so das Rechte getroffen!

Aber ist denn der erste Takt im Thema der Ouverture z. B. — s. Beisp. 13 — wirklich ein so bestimmter Zug, dass er nun grade nur das gierige Zittern Don Juan's beim Anblick eines reizenden Weibes ausdrückte?! Dieser Figur lassen sich leicht zehn andere Ausdrucksnuancen unterbreiten, die als eben so wahr vertheidigt werden können, wenn man einmal so subtil erklären will.—Das ist sehr wahr und schlägt doch gar nicht.

Zugegeben, dieselbe Figur könne zum Ausdruck anderer Nuancen dienen, so wird man doch auch zugeben — *nicht zu jeder*. Wen dürfte man zu überreden hoffen, sie drücke einen Moment tiefer Schwermuth aus? Dagegen lässt sich in den schnell aufeinander folgenden Stakkato-Achteln eine Aehnlichkeit mit dem Erzittern leicht erkennen. Nun sprechen aber die darauf folgenden Takte den objektiven Inhalt deutlicher aus, und werfen ihr Ausdruckslicht auch über dunklere Stellen. Sie bestätigen sich gegenseitig durch ihre natürliche Uebereinstimmung. Denn nur auf diese Art, dass nämlich verschiedene einzelne Tonfiguren in ein bestimmtes einheitliches Verhältniss zu einander zu bringen sind, können überhaupt durch Musik Vorstellungen in der Einbildungskraft, oder Empfindungen in dem Gemüthe erweckt werden. Es ist mit solchen kleinsten Tonfiguren wie mit den einzelnen Worten in einer Rede. Das Wort „der" isolirt ausgesprochen, sagt uns noch nichts Bestimmtes. Folgt das Wort „Himmel" darauf, so kommt schon eine Vorstellung. Aber wie verschiedene, bestimmte und doch ganz entgegengesetzte Vorstellungen können wir durch weiter daran gehängte Worte erwecken. — „Der Himmel *ist trübe*" — oder: „der Himmel *ist heiter*."

Wie so aus einzelnen, isolirt für sich betrachteten dunkeln oder schwankenden Worten verbunden ein heller Sinn hervorleuchtet, so auch kann es nur möglich sein, aus einzelnen, für sich betrachtet wenig oder nichts sagenden Takten durch die Art ihrer Zusammengesellung eine sprechende Melodie zu organisiren. Und wie ferner aus mehreren verbundenen Perioden einer Rede ein grösserer Gegenstand sich entwickelt und aufbaut, so auch wird durch die Verbindung und Folge einer Anzahl sprechender Melodieen ein grösseres Bild zur sinnlichen Anschauung gebracht.

Sehen wir aber ein solches durch Töne wirklich in uns entstehen, wie sollten wir dem grossen Künstler die Absicht, es entstehen zu machen, absprechen dürfen?

Bei diesem Thema aber scheint mir ein besonderer Beweis, dass *Mozart* den von mir angegebenen Inhalt wirklich habe versinnlichen wollen, noch *in einem Mangel* desselben zu liegen. Seine Gestaltung nämlich hat für mich wenigstens die Klang- und Melodie-Anmuth bei Weitem nicht, welche man an den allermeisten *Mozart*'schen Gedanken gewohnt ist. Es kommen im Verfolge der Oper mehrere solche Gedanken zum Vorschein. Sollten sie nicht aus dem Bestreben geflossen sein, in diesem Werke überall die tiefste Wahrheit zu geben? Dass diese Absicht bei diesem Werke seine hauptsächliche gewesen, hat er selbst ausgesprochen. Dass aber bei solchem Hauptstreben zuweilen die Schönheit etwas leidet, zeigen einzelne Werke in allen Künsten, und zeigt auch dieses Thema. Nehmen wir ihm seine innere Wahrheit, der Reiz und die Anmuth seiner äusseren Erscheinung für's Ohr ist nicht von grosser Wirkung.

Auch der achte und neunte Takt dieses Thema's, der fanfarenartige Aufschwung der Blasinstrumente ist zuweilen anders ausgelegt worden, nämlich als Andeutung der Tafelschwelgereien. Aber dann ständen diese beiden Takte ganz isolirt da, träten aus der Einheit des Vorstellungs- und Empfindungbildes, was hier Don Juan's Hauptzug offenbaren soll, heraus, und brächten dafür eine Nuance hinein, die in diesem Augenblicke nicht in ihm vorhanden sein kann. Denn wenn ein solcher Sünder von der Erscheinung eines reizenden weiblichen Wesens in Anspruch genommen ist, denkt er nicht an Essen und Trinken.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin. (Mad. *Viardot-Garcia.*) (Fortsetzung.) Als Darstellerin, als wahrhaft grosse und geniale Schauspielerin lernten wir die berühmte Frau erst in dieser verflossenen Saison kennen. Gleich in der Sonnambula prägte sie den Charakter der Hauptrolle (Amina) weit objektiver und entschiedener aus, als die gerade in dieser Rolle sehr gepriesene und auch in der That, nach ihrem eigenthümlichen Naturell, sehr interessante *Jenny Lind*.

Die *Lind* ist eine grosse Lyrikerin, ein reiches poetisches, sinnvolles Talent; der Kreis ihrer Künstlerthaten

Digitized by Google

ist beschränkt, aber sie füllt ihn vollkommen und auf das Anmuthvollste aus. Die *Viardot-Garcia* ist ein musikal. Dramatiker von Genie, voll Kühnheit und Energie; sie macht uns oft wahrhaft staunen, wenn wir sie auf einem ihrer Individualität ganz fern und fremd liegenden Terrain künstlerische Siege erringen sehen. Als Schauspielerin ist sie einfach, natürlich, wahr, und malt mit kräftigen, gesättigten, aber keineswegs grellen und outrirten Farben. Ihr, der *Viardot-Garcia* Colorit im Gesang und Darstellung erinnert oft und lebhaft an das des grossen Malers ihres Vaterlandes, an *Esteban Murillo*, während *Jenny's* Farbentöne nicht selten an zarte Düsseldorfer Lasirungen gemahnen. Die *Lind* war z. B. in allen Scenen der Sonnambula vortrefflich, in denen der Charakter jener krankhaften Störung des Seelenlebens unterworfen ist, worin Amina nachtwandelt und im Schlafe singt; dagegen war ihr Erwachen am Schlusse und die freudejauchzende Finalcabaletta der schwächste Theil ihrer im Ganzen immerhin höchst interessanten Leistung. Die *Viardot* aber hebt weit mehr die einfache, gemüthvolle, doch gar nicht sentimentale Natur des Landmädchens hervor, und wir vergessen, dass das Vehikel der Rolle, der Oper überhaupt, leider nichts weiter als eine Krankheit ist. Sie accentuirt namentlich das jungfräuliche, religiöse Moment der Rolle, und hebt daneben, oder besser gleichzeitig, die Liebe zur Mutter und dem Geliebten stärker hervor, als die lyrische Schwedin. Der Zustand der Nachtwandlerin scheint uns psychologisch richtiger in die dramat. Erscheinung gebracht, nämlich als ein mystisches Aufblühen der Seele, einer reinen Seele, deren ganzer Inhalt der Glaube an Gott und die Liebe ist. Mit diesem geheimnissvollen Nachtleben harmonirt ganz folgerichtig die glühende Leidenschaft, die heisse Anhänglichkeit an den Geliebten, die uns ästhetisch nun nicht mehr verletzen kann, nachdem wir die reine, lautere Jungfrauenseele Amineus in jenem Traumwandeln durchschaut. Indem also die *Viardot* auf diese Weise die Situation des Wachens mit südlicher Sonnenglut colorirt, die des Traumlebens aber in mildem Mondenlicht und mystischem Halbdunkel hält, gewinnt die Rolle gerade durch diesen scharfen Contrast an psychologischer Wesen- und Wahrheit; während *Jenny Lind*, indem sie den ganzen Charakter, Wachen wie Traum, in ein sanftes Clairobscure bringt, uns fortwährend ein melancholisches Bild jener Krankheit vorstellt und personifizirt, nach der die Oper betitelt.

Wir gehören gewiss zu den Verehrern der poesievollen schwedischen Sängerin, aber nicht zu den blinden Enthusiasten, die auch Das an ihr bewunderungswürdig finden und der Welt anpreisen möchten, worin sich ihre Unzulänglichkeit als dramatische Sängerin ganz unzweideutig herausstellt. Uebrigens war der Erfolg, den *die* Rollen der *Viardot* namentlich fanden, welche erst vor wenig Monden die *Lind* hier mit so grossem Beifall gesungen, der beste Maassstab für das öffentliche Urtheil. Gerade die Norma und die Sonnambula der *Viardot* erregten bei durch drei Monate repetirten Aufführungen in der ital. Oper ein immer steigendes Interesse unter einem Beifallsjubel, der dem, den *Jenny* hier durch zwei Winter erregte, mindestens gleichkam.

So viel wir uns erinnern, sang die *Viardot* in der ital. Oper im Ganzen folgende vier Rollen: Norma, Sonnambula, Adina und Norina (Don Pasquale). Was sie im Humor und in der Komik zu leisten vermöge, wussten wir zum Theil schon aus früheren Bruchstücken des Barbier von Sevilla, aus ihren spanischen Nationalliedern dieses Genres, aus ihren Augen, Mundwinkeln, ihrem sprudelnd geistreichen Naturell. Dass sie uns aber zum ersten Mal einen vollen Begriff von der erschütternden tragischen Grösse der Bellini-Romani'schen Norma geben würde, hatten wir wirklich nie geahnt, in der That nie erwartet.

Doch über diese bewunderungswürdige Leistung haben wir bereits in Nr. 7 d. Bl. ausführlich berichtet. Eine der reizendsten Rollen im Bereich der Opera buffa war die der Norina in Don Pasquale, worin die *Viardot-Garcia* eine unvergleichliche Grazie in Gesang und Spiel entfaltete. Der eingelegte Walzer von *Balfe* am Schluss (aus der Oper Manon Lescaut) machte jedesmal eine ravissante Wirkung, und musste stets repetirt werden.

Nachdem der Gastrollen-Cyclus, für den die berühmte Künstlerin von der Direction der italien. Oper engagirt worden, mit der Sonnambula beendet war, trat sie am 1. Januar d. J. zum ersten Mal im k. Opernhause als deutsche Sängerin auf, wenn auch mit einer italien. Partie, der Rosine im Barbier von Sevilla. Diese Rolle, welche die *Viardot-Garcia* im Kreise ihrer deutschen Gastrollen auf der k. Hofbühne mehrmals wiederholte, gab ihr Gelegenheit, durch die üblichen Einlagen im 2. Act, ausser deutsch, auch italienisch, französisch und spanisch zu singen; es ist schade, dass sie nicht auch in englischer und russischer Sprache sich hören liess, da ihr namentlich die erstere in dem Grade zu Gebote steht, dass sie im Herbste d. J. auf einer englischen Bühne Londons auftreten wird.

In deutscher Sprache sang Mad. *V.-G.* seit dem 1. Januar auf der k. Bühne aber folgende Rollen: Rosine, Desdemona, Valentine, Isabella und Alice, Recha (*Halévy's* Jüdin), Donn' Anna, Iphigenia in Tauris; ausserdem in einigen Theaterconzerten, die als Gastrollen zu betrachten waren.

Es ist schwer zu entscheiden, welche von diesen lyrisch-dramat. Charakteren die geniale Sängerin und Darstellerin am Vollendetsten zum Erscheinen gebracht. Zunächst musste es selbst bei dem Laien gerechtes Erstaunen erregen, mit welcher Gewalt und Gewandtheit Mad. *Viardot-Garcia* nach so kurzer Uebung die spröde deutsche Sprache in der Musik zu handhaben wusste. Ihre kluge und feine Zunge ist freilich auf die heterogensten Sprachformen eingeschult, aber unsere gute deutsche Muttersprache bietet denn doch dem Sänger zuweilen Nüsse zu knacken, die ihm Zähne und Zungenwurzel kosten könnten. Auch sprechen in der That sehr wenige deutsche Sänger und Sängerinnen correct und zugleich schön den Text beim Singen aus; selbst der grossen *Schröder-Devrient* fehlte der wesentlichste Consonant beim Singen, sie konnte kein sanggerechtes R aussprechen. Die *Viardot-Garcia* sprach im Gesange den deutschen Text nicht nur deutlich und correct, sondern auch schön; ja, sie ging noch weiter, indem sie einen

Digitized by Google

eigenthümlichen Modus erfand, jenen leichten Vocal z. B. in Wörtern wie Herz, Hand, Hirt, Rache, fast, fest, Geschick etc., wo auf den Vocal zwei oder mehre Consonanten folgen, die ihn leicht stumpf und klanglos machen — musikalisch zu emancipiren. Sie sucht in solchem Falle den Vocal in seiner normalen Kraft, Klangfarbe und Geltung so rein und hell auszuhalten, als die Dauer der betreffenden Note es nur irgend zulässt, und dann leicht, schnell und deutlich die abschwächenden Consonanten folgen zu lassen. Hier könnten deutsche Sänger etwas lernen.

Noch mehr als diese seltene Fertigkeit der grossen Künstlerin, ihre Zunge den Sprachformen aller Nationen für die Zwecke des Kunstgesanges zu subordiniren, mussten wir aber die weit höhere geistige Fähigkeit bewundern, die Mad. *Viardot* darin offenbarte, dass sie, die in italienischer Gesangmusik geboren und erwachsen, so schnell den überraschend und überzeugend richtigen Ausdruck für Compositionen der französischen und deutschen Schule, für Werke der Jetztzeit und des vorigen Jahrhunderts zu finden und zu treffen wusste. Sie ist in Wahrheit ein musikalisch-dramatisches Universalgenie. Dass wir sie aber dennoch lieber italienisch als deutsch singen hören, wollen wir nicht läugnen, denn wer möchte nicht lieber unter den Orangenbäumen Siciliens, als unter denen auf der Terrasse von Sanssouci wandeln?

Es war ein vortrefflicher Zug, dass die Künstlerin im dritten Acte der Desdemona — (wenn sie diese Rolle singt, darf die Oper wohl darnach genannt werden) — jenes melancholische Lied: „Assisa al piè d'un salice" — in der Originalsprache sang. Wie anders klang das gleich, wie weich, voll und schön! Ja, welche Rolle sollen wir denn als die beste, bewunderungswürdigste Leistung hervorheben? Ueberrascht hat uns zumeist die Iphigenia, denn hier bethätigte die geniale Frau einen so glänzenden Sieg des Geistes über das Materielle, wie er uns nie vollendeter erschienen. So ziemlich Alles stand dem Gelingen hier entgegen.

Iphigenia ist ein acuter Sopran, um so hochliegender und anstrengender, als die heutige Stimmung ³/₄ Ton höher als zu *Glucks* Zeiten sein wird. — Mad. *Viardot* ist ein Mezzosopran. Iphigenie verlangt breite, starkausgehaltene Melodienoten gerade in der Sopranlage, wo für einen Mezzosopran gewöhnlich der Stimmbruch, die Registerwandlung liegt und man nur ein schmelzendes Mezzavoce zu verlangen berechtigt ist. Ferner stand der *Viardot* ihr südlich-lebendiges, humoristisch-sprudelndes Naturel, ihre mehr zarte, biegsame und agile, als imponirende Gestalt und Haltung, und vor Allem: die philiströse Berliner Iphigenientradition von Anno Milder, kurz alle möglichen inneren, und namentlich äusserlichen Hindernisse entgegen; — allein der dramatische Schwung ihres Genius verband sich mit dem ihr innewohnenden plastischen Sinn und Geschmack, und so besiegte sie nicht nur als Sängerin, sondern auch als Schauspielerin und plastische Darstellerin jedes Hinderniss in dem Grade, dass sie vom Standpunkt einer poetischen Kritik über alle ihre Vorgängerinnen zu stellen sein wird.

Im höchsten Grade originell und geistreich war auch die Art und Weise, wie die *Viardot-Garcia* die Donn' Anna versinnlichte, indem sie dieselbe ganz eigenthümlich idealisirte und das Skizzenhafte des Charakters zu einem bestimmten, abgeschlossenen Gebilde zu erhöhen wusste. Es würde uns hier zu weit führen, die Intentionen, denen die Künstlerin zu folgen schien, zu analysiren, doch wollen wir den Zug mittheilen, in dem uns bei ihr der Schlüssel des ganzen Charakters zu liegen scheint. Die Donn' Anna der *Viardot* wird von dem ersten vehementen und glühenden Aufruf zur Rache bei der Leiche des Vaters mit jeder Scene schwermüthiger, tiefsinniger, in sich gekehrter. Im Sextett des 2. Acts, wo man Don Juan gefangen zu haben vermuthet, während nur Leporello hinter dem Hut und Mantel Don Juan's steckt: — schauert diese Anna unwillkürlich leise zusammen, als Don Juan (sie hält ihn auch anfangs dafür) zwischen dem Herrn und Bauertölpel, Oktavio und Masetto, auf die Kniee fällt und um Gnade bettelt. Als Leporello sich zu erkennen gibt, überfliegt ein vornehmes Lächeln der Genugthuung die blassen, schwermüthigen Züge Donn' Anna's. — — —

Als Sängerin erhob die *Viardot* besonders die letzte Arie der Anna vor dem 2. Final zu einer Meisterleistung ersten Ranges. Es war der Ausdruck der vollkommensten Resignation auf jedes Glück der Welt und des Hierlebens. Das Larghetto klang wie ein wehmüthiger, schmerzensvoller Abschied von der Erde, ein Fare well der süssen Gewohnheit des Daseins; das darauf folgende Rondo, namentlich der wundervolle Schluss desselben, war wie ein Lächeln unter Thränen; die Schleier sinken, ein Hoffnungsschimmer des Jenseits strahlt in die Seelennacht Donn' Anna's, der gefallene Engel kehrt in die Heimath zurück.

Wie viel hätten wir, und jeder, der so glücklich war, jene unvergesslichen Darstellungen der grossen Künstlerin zu erleben, noch zu sagen über diese Rolle des *Mozart*'schen Meisterwerkes, dann über die Valentine de St. Bris in *Meyerbeer's* Meisterwerk (wofür bis jetzt die Hugenotten von uns gehalten werden), ferner über die Jüdin in *Halévy's* bester Oper gleichen Namens; nicht minder über Alice und Isabella, welche die *Viardot-Garcia*, weil es einmal der Gott der Theaterzufälle so wollte, an einem Abend zugleich sang und glorifizirte: — allein wir müssten, um einigermassen ausführlich zu sein, noch einige Druckbogen in Anspruch nehmen, und das möchte denn doch der Redaction zu viel werden. Genug, es gelang der spanischen Nachtigall, wie auch Morning Chronicle vom 5. Mai ganz richtig bemerkt, diesen Winter zu Berlin den Gesang der schwedischen Nachtigall so wohl zu ersetzen, dass mindestens eine gleiche Bewunderung und Sensation erfolgte. Mögen Apollo und Hygiea immerdar die holden Nachtigallen beschützen, und mögen sie bald uns wieder entzücken.

H. T.

(Beschluss.)

Cassel. Von Gästen gedenken wir nur der Herren *Schmetzer* und *Sontheim*. Herr *Schmetzer* vom Hoftheater zu Braunschweig ist im Besitz einer Tenorstimme, die, mit Ausnahme der höheren Chorden des Falsetts,

Digitized by Google

zwar für den Bühnenraum noch immer kräftig genug, aber schon über die Blütezeit hinaus ist. Bei dem Streben nach Kräftigung und Gleichförmigkeit aller Töne hat der Sänger seine Stimme mit Ausnahme des Falsetts zwar wohl erhalten, sich leider aber in Hinsicht auf die Tonbildung einer einseitigen Richtung hingegeben, wonach er alle Töne wo möglich in einer Färbung und in gleicher Klangform ausgeprägt erscheinen lässt. Dadurch wird sein dramatischer Gesang farblos, oft zu kalt und mit der Zeit ermüdend einförmig. Herr *Schmetzer* hat in den ersten Tenorpartieen der Opern: Stradella, Jessonda, die weisse Dame, die Stumme debutirt.

Herrn *Sontheim* vom Hoftheater zu Karlsruhe haben wir während seines längeren Hierseins, das in Betreff unseres kranken *Derska* sehr erwünscht ist, als einen von Natur ausgezeichnet begabten Tenoristen kennen gelernt. Seine Stimme zeichnet sich nicht nur durch Kraft und Fülle des Klanges, sondern auch durch natürliche Egalität, leichte Ansprache und hinreichende Biegsamkeit vortheilhaft aus. Obwohl dieselbe den vollen Umfang des Tenors besitzt, so kommt sie doch im Charakter dem Bariton sehr nahe und ist eben deshalb von besonderem Klangreiz. Von den sehr schätzbaren Stimmmitteln macht der Sänger indess bis jetzt noch nicht alle Zeit den besten Gebrauch; insbesondere verhindert ein unzeitiges Tremoliren oft die schönste und freieste Entfaltung der intensiv festen Töne. Bis jetzt hat Herr *Sontheim* in den Opern: der Liebestrank, die weisse Dame, Norma, die Stumme, der Brauer von Preston, die Entführung, Otello gastirt. Die Titelrolle der letztgenannten Oper war seine beste Leistung; bei der Darstellung derselben hat er in der That einen ungewöhnlichen Reichthum von Stimme entfaltet.

Die während der Wintersaison von den Mitgliedern der Hofkapelle veranstalteten Abonnementconcerte, welche auch diesmal wieder vornehmlich die Elite des musikalischen Publikums versammelten, boten manches Erfreuliche in dankenswerther Ausführung. An Symphonieen hörten wir die in Adur, die Pastoral-Symphonie und „Wellington's Sieg" von Beethoven, die in Cmoll (Nr. 3) und „die Weihe der Töne" von Spohr, und die in Gmoll von Mozart. Die Ouverturen, welche zu Gehör kamen, waren: die zu dem Mährchen „von der schönen Melusine" von Mendelssohn, die Jagdouverture von Méhul, die Jubel-Ouverture von Weber, die Ouverture zu dem Trauerspiel „Otello" von Müller aus Weissensee, die zu „Olympia" von Spontini, und die zu „Struensee" von Meyerbeer. Die übrigen Instrumentalstücke, theils für Saiten-, theils für Blasinstrumente, bestanden aus folgenden. Für Saiteninstrumente: 1. Concertante für zwei Violinen, Viola und Violoncell von Spohr, gespielt von dem Componisten und den Herren *J. J. Bott*, *Weidemüller* und *Knoop;* 2. Concert für die Violine von Spohr, gespielt von Hrn. *Kämpel* (Schüler von Spohr); 3. Concertino über schwedische Nationallieder für Violoncell von Romberg, gespielt von Hrn. *Knoop;* 4. Concert für die Violine von Beethoven, gespielt von Hrn. *Hilf;* 5. Zweites Concertino für die Violine (neu), componirt und vorgetragen von Hrn. *J. J. Bott;* 6. Variationen für die Violine über Themen von Bellini (neu), componirt und vorgetragen von Hrn. *Bott;* 7. Concert für die Violine von Spohr, gespielt von Hrn. *Weidemüller;* 8. Concertstück für Pianoforte von C. M. v. Weber, gespielt von Fräul. *Molendo* (Schwester der Sängerin); 9. Concert für Pianoforte von Beethoven, gespielt von Hrn. *Rosenkranz;* 10. Fantasie für Pianoforte über Themen aus den „Hugenotten", von Thalberg, gespielt von Hrn. *J. J. Bott*. Für Blasinstrumete: 11. Adagio und Polonaise für Horn von Lorenz, geblasen von Hrn. *Zimmermann;* 12. Concertino für zwei Ventil-Trompeten von Eckersberg, geblasen von den Herren *Bossenberger* und *Peter;* 13. Concert für die Clarinette von Reissiger, geblasen von Hrn. *Holzapfel*.

Die Geige war, wie aus dem Vorhergehenden zu ersehen ist, wieder vorzugsweise und am Besten durch Herrn General-Musikdirektor *Spohr* und ausserdem durch die Herren *Bott* und *Hilf* vertreten. Auch die beiden Letzteren sind sehr achtungswerthe und thätige Künstler; sie schaffen Beide im Bewusstsein wohlgebildeter Technik, und von rühmenswerther Begeisterung für das Classische in der Kunst erfüllt, lebendig, innig und wahr aus sich selbst. Bei all' den schätzenswerthen Eigenschaften, die beiden Künstlern in gleichem Grade zuerkannt werden müssen, und bei der nämlichen Achtung, deren sich beide zu erfreuen haben, flösst *Bott* dadurch mehr Interesse ein, dass sein Talent sich nicht nur auf die Virtuosität des Violinspiels, sondern auch auf die des Clavierspiels und der Composition erstreckt; dass man ihn, den geborenen Casselaner, den man hat zum Künstler sich heranbilden sehen, gegenwärtig als Mitglied der Hofkapelle und Sologeiger an der Spitze des Orchesters erblickt. Sein zweites Concert (Nr. 5), das er auf einer trefflichen Amati-Geige zu Gehör brachte, ist eben sowohl in Hinsicht auf die Form, als auf die Instrumentation des Tonsetzers als recht gelungen zu bezeichnen. Die Variationen (Nr. 6) lassen sich anderen Bravourstücken dieser Gattung zur Seite stellen. Das Spiel des Herrn *Knoop* zeichnete sich durch Sauberkeit und Präcision vortheilhaft aus. Fräul. *Molendo* (Pianistin) ist mit der Natur ihres Instrumentes sehr vertraut. Ihr Spiel beweist eine wohlgebildete Technik. Hrn. *Bott's* Bravour auf dem Clavier ist nicht minder bedeutend, als die auf der Geige; nur zeigt er als Clavierspieler noch nicht die gleiche Ruhe und Beherrschung der ihm zu Gebote stehenden Mittel, wie als Geiger. Die übrigen der oben namhaft gemachten Instrumentalvirtuosen leisteten Achtungswerthes.

Die Gesangstücke in diesen Concerten kamen in folgender Ordnung zu Gehör: 1. Arie aus „Faust" von Spohr, gesungen von Fräul. *Burchard;* 2. „Am Fenster" und „Im Thal", zwei Lieder mit Pianofortebegleitung von A. Fesca, gesungen von Hrn. *Schmetzer;* 3. Arie aus der Oper „der Schöffe von Paris" von Heinrich Dorn, gesungen von Hrn. *Biberhofer;* 4. Arie aus dem Oratorium „die Schöpfung" von Haydn, gesungen von Fräul. *Molendo;* 5. Arie aus demselben Oratorium, gesungen von Hrn. *Föppel;* 6. Concertarie „Ah perfido" von Beethoven, gesungen von Fräul. *Burchard;* 7. Zwei Gesänge mit Pianofortebegleitung „das Auge der Geliebten" von Reissiger und „der Soldat" von Tichsen, ge-

Digitized by Google

sungen von Hrn. *Krieg*; 8. Arie aus „Lucia di Lammermoor" von Donizetti, gesungen von Fräul. *Eder*; 9. Arie aus „Iphigenie in Tauris" von Gluck, gesungen von Hrn. *Hagen*; 10. Arie aus „Pietro von Abano" von Spohr, gesungen von Fräul. *Molendo*; 11. Arie aus dem Oratorium „der Fall Babylons" von Spohr, gesungen von Hrn. *Kaufhold*; 12. Arie aus „Pietro von Abano" von Spohr, gesungen von Hrn. *Puley*; 13. Duett aus „Jessonda" von Spohr, gesungen von Fräul. *Molendo* und Hrn. *Sontheim*. Nach dem, was im Vorhergehenden über die bemerkenswerthesten unserer Sänger angeführt worden, wird es wohl einer detaillirten Besprechung dieser Gegenstücke nicht bedürfen.

Eine Aufführung, welche zum Theil eine concertartige, zum Theil eine opernmässige, vor Allem von höchstem Interesse war und ein ungewöhnlich zahlreiches Publicum anzog, war die, welche zur Verberrlichung von *Spohr's* Jubelfeier veranstaltet wurde. Derselben ist bereits in diesen Blättern schon früher gedacht worden.

Auch die meisten unserer Dilettantenvereine haben während des verflossenen Winterhalbjahrs die an ihnen gewohnte erfreuliche Thätigkeit bewiesen. Die Singacademie brachte die Oratorien „Judas Maccabäus" von Händel, „der Fall Babylons" von Spohr und „das Weltgericht" von Schneider zur Aufführung, und zwar das letztere Werk in Verbindung mit dem Cäcilienverein, der Liedertafel und der Hofkapelle, unter *Spohr's* Leitung. Die Aufführung der beiden erstgenannten Werke fand unter *Wiegand's* Leitung statt, dem vor Kurzem, in Anerkennung seines vieljährigen, unermüdlichen Wirkens zur Beförderung kirchlicher Tonwerke in den weiteren Kreisen unserer Stadt, das Doctor-Diplom von der Universität Marburg zugesandt worden. Der Cäcilienverein hat in Verbindung mit der Liedertafel „Comala" von N. W. Gade zu Gehör gelangen lassen. Die Liedertafel hat mehrere Concerte gegeben, in welchen Chor- und Sologesänge, mit Instrumentalstücken untermischt, vorgeführt wurden. Mit Rücksicht auf die inhaltreichen Programme dürfte hier genügen, einige der am Besten executirten Chorstücke anzuführen, weil eben diese vorzugsweise die Fortschritte des zahlreichen Männergesangvereins, der sich unter *Koch's* Leitung des besten Gedeihens fortwährend zu erfreuen hat, darzuthun vermögen. Dahin gehören: „Nächtliche Stille" von Frech; „Singen" von Speier; „Im Walde" von Speier; „Wer ist unser Mann" von Zöllner; „Der Sänger" von Otto; „Abschied vom Walde" von Stern; „das deutsche Lied und seine Sänger" von Neeb; „An die Künstler" von Mendelssohn; „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Fischer; „Heiterer Lebenslauf" von Mangold; „Coeur-König" von Speier. Der Musikverein hat unter *Bott's* Leitung zwei sehr besuchte Concerte gegeben. Wir gedenken hier nur der besten Orchesterproductionen. Es waren: die achte Symphonie von Beethoven; die Preis-Ouverture „Nachklänge von Ossian" von Gade; die Ouverture aus der Oper „die diebische Elster" von Rossini, und die zu „Oberon" von Weber. *O. K.*

(Beschluss.)

Dresden. (Die Oper.) Eine wahre Erquickung ist's, „nach so vielen Leiden" von einer günstigen Aufnahme bei möglichst gelungener Darstellung eines klassischen Werkes berichten zu können, zumal wenn diese günstige Aufnahme sich nicht grade unbedingt vorhersagen liess. Denn „Iphigenia in Aulis" ist diejenige der Opern *Gluck's*, die nebst seinem „Orpheus" selbst in Berlin — wo man so viel und mit so günstiger Wirkung für seine Werke gethan — nicht einen den übrigen Opern entsprechenden Erfolg sich zu erringen vermochte. Dass das Werk von *Bailli de Roulet* nach *Racine's* Drama bearbeitet, und am 19. April 1774 zum ersten Male in Paris mit ausserordentlichem Beifall in Scene ging, ist unsern geehrten Lesern jedenfalls nicht fremd, wie wir bei denselben auch eine ausreichende Bekanntschaft mit der Musik (wenn auch nicht aus lebendiger Anschauung vor den Lampen) voraussetzen zu dürfen glauben. Die Aufführung am 24. Febr. d. J. war die erste, die diese Oper in Dresden erlebte, und wir müssen der Direction wie Herrn Kapellmeister *Wagner* ausserordentlich dankbar sein, dass durch das Einführen auch dieses *Gluck'*schen Meisterwerkes des hohen Tonmeisters vier ausgezeichnetste Schöpfungen nunmehr auch Eigenthum unserer Bühne geworden sind.

Herr Kapellmstr. *W.* hatte die schwierige Aufgabe übernommen, das Werk durch einzelne Kürzungen, durch Veränderung des ursprünglich antimythischen Schlusses und durch Verstärkung der Instrumentation dem modernen Publikum etwas näher zu rücken, ohne doch irgendwie dem Componisten und seinem Werke zu nahe zu treten. Wir freuen uns, es aussprechen zu dürfen: dass es ihm gelungen ist, diese Aufgabe in durchaus befriedigender Weise zu lösen. Jedenfalls war die Verstärkung der Instrumentirung der delikateste Punkt — der, für den uns am Meisten um ein zuviel bangte; um so höher wird es aber anzuschlagen sein, dass gerade in dieser Rücksicht der Bearbeiter mit ausserordentlicher Mässigung verfahren. Sind, wie dies nicht anders sein konnte, durch die verstärkte Einführung der Blasinstrumente einzelne feine Schattirungen und Linien in den Hintergrund getreten, so lässt sich doch nicht läugnen, dass das Ganze sehr geschickt und möglichst rücksichtsvoll bearbeitet worden, und dass — wie die Sachen heut zu Tage einmal stehen — das Werk in seiner ursprünglichen Einfachheit bei dem grössten Theil des Publikums vorläufig wenigstens einen befremdlicheren Eindruck gemacht, damit aber auch den jetzt erzielten Erfolg von vorn herein schwerlich gehabt haben würde. Müssen wir daher auch principiell gegen derartige Bearbeitungen uns erklären, so scheint doch in vorliegendem Falle eine solche im Interesse des Werkes selbst, wenn nicht ganz gerechtfertigt, doch hinlänglich entschuldigt. Für die Aufführung war das Saitenquartett, diese Basis der Oper, möglichst stark besetzt und die Ausführung desselben, wie das discrete und doch überall bestimmte Eingreifen der Bläser, ein ausserordentlich gelungenes, unserer wackeren Kapelle würdig. Wenn einige Tempi, z. B. gleich das der Introduction der Ouverture, uns etwas zu langsam dünkten, wenn wir hie und da eine Aus-

Digitized by Google

lassung anders gewünscht hätten, so wollen wir das bei der sonst so trefflichen Orchesterausführung der Oper nicht als einen Vorwurf, sondern nur als, allerdings bei uns begründete, individuelle Ansicht aussprechen.

Die Besetzung umfasst die besten Kräfte unserer Bühne, und bei Allen that eine erfreuende Liebe zur Sache, ein grossentheils den Kräften angemessenes und in solcher Rücksicht erfolgreiches, ernstes Streben wohlthuend sich kund, wenn wir auch nicht verschweigen dürfen, dass allerdings Frau *Schröder-Devrient* (Klytemnestra) die einzige war, bei welcher das wahrhaft plastisch-antike Element sich in schönster vollendeter Form entfaltete. Die so äusserst seltene Verwendung der heutigen Darsteller auf allen Bühnen in derartigen Aufgaben erklärt das hinreichend, wenn auch die Vernachlässigung, oder wenigstens die zu geringe Beachtung des Studiums der Antike Seitens der heutigen Bühnenkünstler sehr bedauerlich bleibt, da sie auch auf die Darstellung anderer Charaktere stets ihren belebenden, erhöhenden Eindruck äussern wird.

Berücksichtigt man diesen Punkt und steigt somit von den absoluten kritischen Forderungen für die Darstellung klassischer Werke etwas herab, so wird man der Ausführung im Ganzen allerdings mit gebührendem Lobe gedenken müssen. Im Einzelnen freilich blieb so mancher fromme Wunsch. Dass unserer Klytemnestra nicht mehr der vollkommen ausreichende Stimmfonds zu Gebote steht, dass sie die Verzweiflungsszene nach dem Abgange Iphigeniens im dritten Acte mit zu grellen Farben auf den Effekt ausstattete, wollen wir nur andeuten. — Eine hier und da etwas reinere Intonation, mehr wahre Leidenschaft (z. B. gleich in der Arie des ersten Acts: „Verräther, nun täuschest du mich"), ein Ablegen des stereotypen Lächelns selbst in äusserst tragischen Momenten, auch ein aufmerksameres Beachten des griechischen Costums, endlich edler plastischer Haltung, wäre unserer Iphigenia (Fräul. *Wagner*) wohl zu wünschen gewesen. Agamemnon (Herr *Mitterwurzer*) hätte wohl mehr königliche Haltung, überhaupt ein weniger äusserliches Erfassen seiner Partie zeigen und vor dem jeweiligen Detoniren sich hüten können, und Herrn *Dettmer* (Kolchos) möchten wir wiederholt vor dem Forciren seiner Stimme warnen, wodurch der Ton an Reinheit, Intensität und Schönheit verliert. Herr *Tichatschek* löste, abgesehen von dem Mangel an plastischer Darstellung, seine Aufgabe am Glänzendsten. Trotz dieser kleinen Ausstellungen aber, die sich durch öftere Wiederholung des Werkes (bis jetzt ist es drei Mal gegeben) wohl beseitigen lassen möchten, wenn unsere Sänger namentlich ihr Studium nicht nach der ersten Vorstellung als vollständig abgeschlossen ansehen wollen, haben wir uns der Aufführung wahrhaft zu freuen, zumal da unter den jetzigen Verhältnissen keine grosse Zahl deutscher Bühnen sich finden lassen möchte, auf denen sie in dieser Weise ermöglicht werden könnte. —

Von Novitäten verlautet augenblicklich nicht viel. *Krug's* „Küfer Martin und seine Gesellen" soll nach Herrn *Räder's* Rückkehr von seiner Urlaubsreise in Scene gehen, und dann das Einstudiren der neuen Oper von *F. Hiller* beginnen. Auf die letztere namentlich sind wir sehr gespannt, da des talentvollen Componisten „Traum in der Christnacht" seines unglücklichen Sujets wegen kein sonderliches Glück machen konnte, während die Musik viele Schönheiten enthält, weshalb wir auch das Erscheinen des sehr sorgfältig gearbeiteten Klavierauszuges derselben freudig willkommen geheissen haben.

Dr. *J. S.*

St. Petersburg. Anfangs Mai. — Es mögen diesem Aufsatze, dessen Hauptzweck ist, eine Uebersicht der eben zu Ende gehenden Conzertsaison zu geben, einige Worte über die italienische Oper, deren Saison schon mit dem Februar zu Ende ging, vorangehen.

Zu den Zeiten *Rubini's* und der *Viardot-Garcia* hatte sich hier der Enthusiasmus für die italienische Oper zu einer unbeschreiblichen Höhe gesteigert. Der Besitz eines Logenbillets bildete den Inbegriff aller Glückseeligkeit, und man hätte sich geschämt, zu gestehen, dass man nicht abonnirt habe. Da aber dieser Enthusiasmus mehr das Resultat einer Moderichtung als eines wirklichen Kunstsinnes war, so konnte man, auch ohne ein sonderliches prophetisches Talent, wohl voraussehen, dass er von nicht gar langer Dauer sein werde. Schon mit dem Abgange *Rubini's* trat eine merkliche Abkühlung ein, als aber auch die *Viardot* uns verliess und gleichzeitig zwei Kunstreitergesellschaften sich hier etablirten, trat für die Oper ein um so bedenklicherer Wendepunkt ein, als die Mehrzahl des Publicums nur nach einem Vorwande suchte, um der bisherigen Geliebten untreu zu werden und an einem neuen Altare zu opfern. Unter solchen Verhältnissen begann die Saison im vergangenen October mit Verdi's Ernani, worin die neue erste Sängerin, Mad. *de Giuli-Borsi*, der Tenor *Guasco* und der Bariton *Colini* debütirten. Da das Urtheil schon im voraus entschieden war, so konnte der Erfolg natürlich kein günstiger sein. Eine Wiederholung derselben Oper fand vor leerem Hause Statt. Nun trat die zweite Primadonna, Fräul. *von Marra* auf. Sie war von deutschen Blättern so ausserordentlich gerühmt worden, dass man ihrem Auftreten mit den höchsten Erwartungen entgegensah. Diese wurden jedoch getäuscht. Ihre kleine Stimme ist bei Weitem nicht ausreichend für unser grosses Opernhaus, ihre Gesangsmethode muss der der italienischen Sängerinnen bedeutend nachstehen, dabei hatte sie unglücklicher Weise eine der besten Rollen der *Viardot* (Elisire d'amore) zu ihrem Debut erwählt und so selbst einen Vergleich hervorgerufen, der sie unfehlbar erdrücken musste. Sie ist später noch in den Puritani und der Figlia del reggimento aufgetreten, aber stets vor leerem Hause und mit höchst zweifelhaftem Erfolge. Ueberraschend war es, dass demungeachtet ausländische Blätter mehrfach von den Triumphen berichteten, welche diese Sängerin hier feiere. — Nun erwartete man das Auftreten der zweiten Sängerin, Fräul. *Moltini*, welches in der Lucia stattfinden sollte. Aber schon in der Probe stellte sich ihre Unzulänglichkeit heraus und Mad. *de Giuli* übernahm die Rolle der Lucia, mit welcher sie dann zuerst einen entschiedenen glänzenden Erfolg hatte. Fräul. *Moltini* ist später als Ninetta in der Gazza ladra

Digitized by Google

zwei Mal ohne allen Erfolg aufgetreten, dann aber nicht mehr. Die andere zweite Sängerin, Fräul. *Viola*, und die Altistin Mad. *Poppi-Majorani* gefielen zwar auch nicht, traten jedoch fortwährend in untergeordneten Rollen auf, und man gewöhnte sich endlich an sie. Mad. *de Giuli* war also die einzige Sängerin welche gefiel, und ihr Erfolg nahm fortwährend zu, bis sie endlich der entschiedene Liebling des Publicums wurde. Eine hohe, wohlklingende und allen Anstrengungen widerstehende Stimme, ausserordentliche Gesangsvirtuosität, leidenschaftlicher dramatischer Vortrag und vortreffliches Spiel, das sind die Vorzüge, welche Mad. *de Giuli* in der That zu einer der bedeutendsten Sängerinnen der neuesten italienischen Schule machen. In der Norma, Lucia, Lucrezia Borgia und besonders in den Verdi'schen Opern Lombardi und Due Foscari feierte sie Triumphe, welche denen ihrer Vorgängerin (Mad. *Viardot*) nicht nachstanden. Der Tenor *Guasco* und der Bariton *Colini* (zwei der schönsten Stimmen, welche mir je vorgekommen sind) standen unserer Sängerin besonders in den meistens für diese Sänger componirten Verdi'schen Opern auf das Glänzendste zur Seite. Zählt man nun noch den ersten Tenor *Salvi* (den Nachfolger *Rubini's*), *Tamburini* (dessen Stimme leider bedeutend abnimmt) und den trefflichen Bass-Buffo *Napoleone Rossi*, so muss man gestehen, dass trotz des Unsterns, der einzelne Mitglieder begleitete, unsere Oper doch ein im höchsten Grade ausgezeichnetes Ensemble bot. Auch wandte sich die Gunst des Publicums in der letzten Zeit dieser Saison der Oper wieder zu, und es ist vorauszusehen, das die nächste Saison (für welche, wie man sagt, ausser den besten diesjährigen Mitgliedern auch die *Frezzolini* engagirt ist) eine äusserst glänzende werden wird. Von neuen Opern hörten wir dieses Jahr Verdi's Ernani und I due Foscari (letztere gefiel besonders), Rossini's Tell (unter dem Titel Carlo il Temerario), Donizetti's Figlia del reggimento und Fenella (Auber's Muette de Portici). Von älteren wurden am Meisten gegeben Verdi's Lombardi (worin *Vieuxtemps* das Violinsolo spielte), Norma, Lucia, Lucrezia Borgia und Linda di Chamounix. Die Monotonie des italienischen Repertoirs lässt das Eingehen der früher hier bestandenen deutschen Oper um so mehr beklagen. —

Die Concertsaison dauert in der Regel von der zweiten bis zur siebenten Woche der grossen Fasten, während die Theater geschlossen bleiben, währte aber diesmal bedeutend länger. Schon vorher veranstaltete *Vieuxtemps* vier Matinéen, in welchen er mit den Gebrüdern *Albrecht* und dem tüchtigen Violoncellisten *Gross* Quartette spielte, die jedoch hinsichtlich der Uebereinstimmung der Auffassung Manches zu wünschen übrig liessen. *Vieuxtemps* war es auch, der die Concertsaison durch ein Concert im grossen Theater eröffnete, womit er für die Sommermonate von Petersburg Abschied nahm. Er spielte darin nur eigene Compositionen, das Edur-Concert, eine Phantasie auf der G-Saite über Motive aus Norma und neue Variationen über ein Originalthema. Meyerbeer's Ouverture zu Struensee, welche, nach nur einer einzigen Probe, in diesem Concerte unter der Leitung des Herr *Heinrich Romberg* gegeben wurde, ging so sehr schlecht, dass es unmöglich war, irgend eine Schönheit dieser gerühmten Composition zu erkennen.

Auf *Vieuxtemps* folgte *Ernst*. Er gab sechs Concerte, mit einem Beifall, der sich zuletzt zu solchem Enthusiasmus steigerte, dass ein grosser Theil des Publikums ihn nach den Concerten am Ausgange erwartete und ihn dann noch bis auf die Strasse, applaudirend und blumenwerfend, begleitete. Beide, *Vieuxtemps* wie *Ernst*, sind grosse, ausserordentliche Virtuosen. Und doch sind sie, in ihren Leistungen, wie in ihren Intentionen, sehr wesentlich von einander verschieden. *Vieuxtemps* besitzt eine überaus glückliche physische Organisation und hat sich Alles, was ein fester Wille und ein ernstes, keine Anstrengung scheuendes Studium erreichen kann, in so hohem Grade zu eigen gemacht, dass er als ein Muster technischer Vollendung gelten kann. Ein Staccato wie das seinige hat es vielleicht noch nie gegeben, nur kokettirt er mit demselben und lässt es gar zu oft hören. Auch seine, selbst bei den verwickeltsten Schwierigkeiten stets vollkommen reine Intonation verdient die lebhafteste Anerkennung. Seine Compositionen zeugen von tüchtiger theoretischer Wissenschaft, genauer Kenntniss der Instrumentaleffecte, gebildetem Geschmack und ernsten, klassischen Vorbildern nachstrebenden Intentionen. Solche Vorzüge sind hinreichend, um seinen grossen Ruf vollkommen zu rechtfertigen. Wenn ihm jene innere Wärme fehlt, welche in der Leistung des Künstlers als Begeisterung emporlodert und, wie sie vom Herzen kommt, auch die Herzen der Hörer ergreift, so darf ihm deshalb kein Vorwurf gemacht werden, denn sie ist ein freies Geschenk des Himmels und kann durch kein Studium erworben werden. *Ernst* dagegen hat nicht ein solches, allen Anforderungen der strengen Schule genügendes Spiel. Ungeachtet seiner ungeheuren Technik ist seine Intonation nicht immer vollkommen rein. Er lässt sich von seiner capriciösen Phantasie mitunter verleiten, Schwierigkeiten zu unternehmen, welche die engen Grenzen der Violine überschreiten, oder doch nahe an den gefährlichen Punkt streifen, wo von zehn Versuchen kaum einer glückt. Dann hängt er von seiner Stimmung ab, während *Vieuxtemps* unfehlbar jedesmal denselben Effect hervorbringt. Alles dieses sind aber Schattenseiten, welche nur bei einem wahren Genie gefunden werden können. Und ein solches ist *Ernst*, der das, was kein Studium, sondern die Natur allein geben kann, Wärme des Gefühls, Begeisterung und Originalität in hohem Grade besitzt. Unstreitig hat er auch seiner Kunst nach allen Richtungen hin ein ernstes Studium gewidmet, dieses mag aber stets von einer geistigen Tendenz bedingt worden sein und hat so seine Virtuosität vor jener einseitigen, kalten Vollendung bewahrt, welche, weil sie an eine künstliche Maschine erinnert, wohl Bewunderung hervorrufen, aber nie das Herz ergreifen kann. Dagegen bringt *Ernst* durch seinen edlen, grossartigen Ton und tief empfundenen, meisterhaft phrasirten Vortrag in Stücken, wie seine gesangreiche Piratencaprice, seine Elegie, welche, wahrscheinlich wegen ihrer Verwandtschaft mit dem melancholischen Charakter der russischen Nationalmusik, hier ganz besonders beliebt geworden ist und in jedem

Digitized by Google

Concerte verlangt wurde, oder sein geistreicher, graziöser Carneval von Venedig, die tiefste, nachhaltigste Wirkung hervor. — *Vieuxtemps* ist ein Virtuose und Componist par excellence, *Ernst* aber ein Künstler par la grâce de Dieu. — Neben diesen beiden Heroen aufzutreten, bedurfte es begreiflicher Weise eines hohen Grades von Muth und Selbstvertrauen. Auch liessen sich nur noch wenige Violinvirtuosen hören, und diese waren meistens durch ihre hiesige, bekannte Stellung vor jedem Scheine von Anmaassung hinlänglich bewahrt. Die Hrn. *Wsewolod Maurer* und *Böhm* sind längst als talentvolle, recht tüchtige Virtuosen anerkannt, und bewährten sich als solche in ihren Concerten. Der einzige Violinspieler, welcher mit einer gewissen Prätention auftrat, war ein bisheriger Dilettant, Herr *Dewitt*. Er ist nicht ohne Talent, aber seinem Spiele fehlt jede gründliche Ausbildung, und es wird ihm schwer werden, sich diese jetzt, wo er als Künstler von Fach auftreten will, noch zu erwerben.

Kein Instrument zählt in Petersburg so viele bedeutende Virtuosen, als das Violoncell. Aber, da *Schuberth* verreist ist und *Gross* und *Knecht* sich zwar öffentlich hören liessen, ohne jedoch eigene Concerte zu geben, so waren wir in dieser Beziehung vorzugsweise auf auswärtige Künstler angewiesen. Der einzige hiesige Violoncellist, welcher ein Concert gab, war der junge Herr *Behr*. Er besitzt bereits eine recht bedeutende technische Fertigkeit, doch sein Vortrag ist kalt und entbehrt jener bestimmten Phrasirung, durch welche die Virtuosität auf eine wirklich musikalische Tendenz zurückgeführt wird. Herr *Alexander Maurer* trat mit grossem Beifall im sehr interessanten Concerte seines Vaters, unseres tüchtigen Musikdirektors, auf. Herr *Max Bohrer*, der Nestor der jetzigen Cellisten, fand zwar viele Anerkennung, aber sein Concert im grossen Theater brachte nicht die Kosten ein. Ein junger Cellist, Herr *Arnold*, liess sich im Concerte seines Vaters, des vortheilhaft bekannten Componisten und Pianisten *Karl Arnold*, und noch bei anderen Gelegenheiten hören. Er ist ein Schüler *Batta's*, hat einen schönen Ton und ziemliche Fertigkeit. Eine besonders interessante Erscheinung war Fräul. *Christiani*. Eine Cello spielende Dame ist jedenfalls eine grosse Seltenheit, da dieses Instrument durch seine Haltung und sonstige Natur vorzugsweise auf eine männliche Behandlungsweise angewiesen zu sein scheint. Daher erklärt sich auch wohl das Vorurtheil, welches ein grosser Theil des hiesigen Publikums gegen Fräul. *Christiani* gefasst hatte. Man hatte eine geringe Meinung von ihrem Spiele, fürchtete wohl gar einen ungraziösen Anblick. Es gibt aber kein schöneres Bild, als das, welches das Spiel dieser Dame gewährt. Wenn man sie gesehen hat, begreift und entschuldigt man die absurd scheinenden poetischen und hypersentimentalen Tiraden, mit welchen so manche Journale den Namen *Lise Christiani* umgeben, vollkommen. Das schöne Bild welches sie gewährt, ist indess keineswegs ihr einziger Vorzug, sie besitzt ein wirkliches Talent, ist eine echte Künstlernatur, und wie sie ihr Instrument hält, so graziös und schön ist auch ihr Spiel. Sie hält sich fern von den Excentrizitäten und Tours de force mancher modernen Virtuosen, ihre Hauptstärke besteht im Vortragen der Melodie, welche sie nicht nur mit jener, vorzugsweise den Kunstleistungen der Damen eigenen zarten ästhetischen Empfindungsweise vorträgt, sondern auch meisterhaft zu phrasiren versteht. Sie hat vier Concerte gegeben, zwei im grossen Theater und zwei in einem kleinen Privatsaale. Ungeachtet des ihr gezollten enthusiastischen Beifalls aber waren ihre Concerte doch nur spärlich besucht. Sie wird bis zum nächsten Winter hier verweilen.

Auch der Contrabass, dieses ehrwürdigste aller Instrumente, fand einen Repräsentanten, und zwar einen recht würdigen an Herrn *Müller* aus Darmstadt, dessen ganze Persönlichkeit besonders für dieses Instrument geschaffen zu sein scheint. Er besitzt nicht allein eine ausserordentliche Fertigkeit, welche ihm gestattet, Staccato's, Doppelgriffe, Arpeggien und andere Schwierigkeiten des Violoncells auf seinem unfügsamen Instrumente auszuführen, sondern auch ein recht achtungswerthes Compositionstalent. Er gab zwei Concerte und erwarb sich die vollste Anerkennung seines wenig zahlreichen Publikums. — Nur wenige Blasinstrumente liessen sich hören. Herr *Blaes*, der bekannte Clarinettist, gab zwei spärlich besuchte Concerte, in welchen sowohl sein angenehmes, sauberes Spiel, als auch der Gesang seiner Gattin, geb. *Meerti*, sehr vielen Beifall erhielt. Der hiesige Clarinettist *Wagner*, der einen grösseren, volleren Ton und mehr künstlerische Belebung besitzt als *Blaes*, gab ein sehr besuchtes Concert, in welchem er namentlich durch den wunderbar schönen Vortrag eines Mozart'schen Adagio's eine ausserodentliche Wirkung hervorbrachte. *Wagner* gehört jedenfalls zu den bedeutendsten jetzigen Clarinettisten. Herr *Homilius*, einer unserer besten Hornisten, gab ein Concert und zeigte sich im Vortrage des Concertino's von C. M. v. Weber und einiger, von ihm für das Horn übertragener Henselt'scher Romanzen als einen tüchtigen Virtuosen.

Kein Instrument zählt so viele Virtuosen als das Piano. Obgleich aber in Petersburg die Zahl der Pianisten unglaublich gross ist, gaben doch nur wenige von ihnen Concerte. Herr *Oscar Pfeiffer* aus Wien gab zwei leere Concerte. Sein zartes, fertiges und elegantes Spiel erhielt vielen Beifall, würde jedoch noch weit mehr Anerkennung gefunden haben, wenn er nicht immer seine eigenen, zwar recht hübschen, doch keineswegs bedeutenden Compositionen vorgetragen hätte. Herr *Honoré*, den Einige aus Paris, Andere aus Nizza kommen liessen, der sich aber Pianist des Herzogs von Parma nennt, spielte schon vor den Fasten in den oben erwähnten *Vieuxtemps*'schen Matinéen einige Trio's etc., und gab dann ein eigenes Concert. Er besitzt eine wirklich bedeutende Virtuosität, sein Vortrag ist aber monoton und ohne Energie. In seinem Concerte spielte er fast nur Alkan'sche Compositionen. Herr *Promberger* besitzt eine ganz gute technische Fertigkeit, die einzige Wirkung, welche er aber mit derselben hervorbringt, ist Langeweile. Er gab ein eigenes Concert, begnügte sich aber damit nicht, sondern führte seine mittelmässigen Leistungen dem Publicum noch so oft vor, als nur irgend möglich war. *Henselt* lässt sich leider niemals öffentlich

Digitized by Google

hören, aber eine seiner Schülerinnen, Fräul. *von Bolgovsky*, trug sein neues grosses Concert in einem Concerte der philharmonischen Gesellschaft vor. In keiner anderen Composition hat sich *Henselt* zu einer solchen Höhe erhoben, als in diesem Concerte, dessen grossartige, zusammenhängende Composition den besten Beweis liefert, dass sein Talent sich keineswegs, wie seine Gegner behaupten, in seinen Etüden und sonstigen kleinen Compositionen erschöpft habe. Ich bin fest überzeugt, dass dieses Concert in der klavierspielenden Welt grosses Aufsehen erregen wird. Hier erhielt es den entschiedensten Beifall.

(Beschluss folgt.)

Hamburg. Maimonat. Die Oper des Stadttheaters entwickelt unter der neuen Direction eine ungemeine Thätigkeit. Vier bis fünf Vorstellungen in der Woche bildeten im abgewichenen Monate die Regel, freilich mit auf Kosten des recitirenden Schauspiels, welches indessen zur Zeit so kümmerlich vertreten ist, dass es mit der Oper in keinen Vergleich gestellt werden kann. Denn in Betreff dieser letzteren dürfte wohl momentan schwerlich eine deutsche, vielleicht überhaupt keine Bühne gefunden werden, die an Zahl und Güte des Singpersonals der hiesigen gleich käme. Fast sämmtliche Partieen haben ihre doppelten, ja dreifachen Repräsentanten, und es ist nichts Seltenes, dass sogar Nebenrollen durchweg mit ausgezeichneten Talenten besetzt sind, wie denn z. B. in dem Nachtlager zu Granada die drei Hirten in den Herren *Bost*, *Schott* und *Kren* ihre Darsteller fanden. Wiederholungen von Opern gewinnen dabei durch den Umstand, dass sie abwechselnd mit veränderter Besetzung gegeben werden, natürlich an Interesse. Freilich wird dieser Zustand nicht für die Dauer sein, denn die meisten Mitglieder sind nur vorgängig für sehr kurze Fristen engagirt, spielen „auf Gefallen", und so wird denn wohl bald eine Sichtung und Verringerung des Etats eintreten.

Der neu engagirte zweite Kapellmeister, Herr *Schindelmeisser*, zeigt sich als ungemein tüchtiger Dirigent, dessen wirklich ausgezeichnete Fähigkeiten und Leistungen sowohl beim Publikum, als namentlich bei allen Musikern von Fach vollgiltige Anerkennung finden. Freilich hat er in seiner neuen Situation noch mit allerlei Harcelirungen zu kämpfen, was indessen Niemanden Wunder nehmen kann, der von Theaterintriguen und Rivalitäten einen Begriff besitzt.

Unter den neuengagirten darstellenden Mitgliedern sind es besonders die Herren *Clement* (Bariton), *Schott* (Bass), *Knopp* (Tenor) und Demoiselle *Michalesi*, welche sich mehr und mehr in der Gunst des Publicums zu befestigen scheinen. Auch Demoiselle *Victor*, welche am 13. d. Mts. im Nachtlager von Granada die Gabriele mit vielem Beifalle gab, dürfte eine gute Acquisition sein. Die jugendliche Sängerin besitzt eine schöne, frische und umfangreiche Stimme; Vortrag und Spielweise, wenn gleich noch in der Entwickelung begriffen, stellen viel Gutes in Aussicht. Der neue Bassist Herr *Dalle Aste* dagegen kann noch keinen rechten Boden gewinnen, sein Vortrag lässt kalt.

An Gästen sahen wir zu Anfang des Maimonates Demoiselle Rummel, vom Wiesbadener Hoftheater, und zwar als Margarethe von Valois in den Hugenotten, als Elvira in den Puritanern und als Amina in der Nachtwandlerin. Die Coloratur dieser Sängerin ist glänzend, das Portament aber, bei nur geringem Volumen des Organes, nicht ausreichend. Uebrigens fand sie vielen Beifall.

Herr *Erl*, vom k. k. Hoftheater zu Wien, ein sehr wackerer Sänger, erhielt, namentlich als Raoul in den Hugenotten, glänzende Anerkennung seiner Leistungen. Leider wurde der Cyclus seiner Gastrollen durch eine ihn überkommende Heiserkeit auf einige Zeit unterbrochen, und endlich gänzlich gestört, weshalb denn auch seine unter dem Einflusse fortwährender Unpässlichkeit gegebenen ferneren Partieen keine vollkommen gelungenen sein konnten. Nichtsdestoweniger enthielten die wenigen Darstellungen, die er unter diesen Umständen noch gab, sein Eleazar, sein Sever und sein Robert, einige äusserst glänzende Momente.

Herr *Räder*, vom königl. Theater in Dresden, der vorher auf hiesigem Thaliatheater gastirt hatte, entwickelte als van Bett in Lortzing's Zaar und Zimmermann einen ungemeinen Fond drolliger und trockner Komik, und wusste grosse Heiterkeit zu erregen. Noch erschien auf den Brettern eine aus früherem Engagement hier in gutem Andenken stehende Sängerin, Demoiselle *Evers*, aus Lübeck gebürtig, leistete als Norma wirklich Ausgezeichnetes und fand rauschende Anerkennung. Offenbar hat die Sängerin ihren Aufenthalt in Italien zum Nutzen und Frommen ihrer Kunst mit rühmlichem Eifer zu benutzen verstanden; bei herrlichen Stimmmitteln überragen Auffassung und Vortragsweise das Gewöhnliche bei Weitem, und es würde diese Dame unbedingt auf den Namen einer der ausgezeichnetsten Künstlerinnen den gerechtesten Anspruch haben, wäre ihre Tonbildung eine correctere. Diese aber erhält durch das ihr anhaftende Nasale und Gutturale einen Charakter, der nicht selten an's Unedle streift: ein Fehler, den sie mit den meisten deutschen in neuitalienischer Schule gebildeten Sängern theilt, der ihr aber um so mehr zur Last fällt, als die Ablegung desselben lediglich von gutem Willen und gehörigem Fleisse abhängt.

Der letzte der Gäste war Demoiselle *Weixelbaum* vom Stadttheater zu Köln, welche am 19. zuerst, und zwar in Donizetti's Belisar als Antonina auftrat. Sowohl in dieser Partie, wie in der der Prinzessin in „Robert der Teufel", und den folgenden Gastrollen, zeigte sie eine glänzende Volubilität des Organes und eine theilweise nicht üble, ja selbst geschmackvolle Vortragsweise, und erntete im Einzelnen manchen Beweis der Anerkennung; doch hat sie es bis jetzt nicht vermocht, die Gunst des Publicums vollständig für sich zu gewinnen, und es dürfte, obgleich, dem Vernehmen nach, diese Sängerin auf Engagement spielt, bei den blosen Gastrollen sein Bewenden haben.

Wir geben noch in aller Kürze eine Uebersicht der im Maimonat vorgeführten Opern. Es waren fol-

Digitized by Google

gende: Die Hugenotten; Zaar und Zimmermann; die Puritaner; Don Juan; die Montecchi und Capuleti; Belisar; das Nachtlager; die Nachtwandlerin; die Jüdin; Norma; Robert. Die meisten derselben wurden mehrfach wiederholt, theilweise auch mit veränderter Besetzung gegeben.

Von Concerten ist wenig zu melden: nach den massenhaften Genüssen dieser Art, welche die abgewichene Wintersaison bot, und beim dermaligen Zustande unserer Oper scheint es, als ob sowohl Virtuosen wie Publikum von der Zweckmässigkeit einer vorläufigen Pause sich überzeugt hätten. Der Cellist Herr *Schuberth*, der am 11. im Stadttheater auftrat, erregte nur geringe Theilnahme, und selbst die *Neruda's*, von denen die jüngste offenbar ein ausgezeichnetes Talent besitzt, vermochten nicht das Interesse des Publikums auf hervorstechende Weise zu fesseln. Sie traten drei Mal, am 25., 27. und 29., und zwar im Thaliatheater auf, dessen engere Räume, ungeachtet des den jungen Virtuosinnen vorangegangenen Rufes, doch nur wenig gefüllt waren.

Feuilleton.

Herrn *P. Mechetti*, Hof-Musikhändler in Wien, ist vom Kaiser von Oesterreich „in Anerkennung seiner als Bürger sich erworbenen mehrfachen Verdienste" die mittlere goldene Civilverdienstmedaille am Bande verliehen worden.

Am 24. Mai wurde das badische Männergesangfest zu Lahr gefeiert. Ueber 50 Vereine mit 1200 bis 1300 Sängern nahmen daran Theil, die Anzahl der Zuhörer belief sich auf 3 bis 4000. Alles ging unter Hofkapellmeisters *Strauss* aus Karlsruhe Leitung herrlich zusammen; namentlich thaten sich der Emmendinger, Freiburger, Karlsruher und Mannheimer Verein hervor.

Was *Jenny Lind* in London von dem Impresar Lumley für ihr Singen erhält: 1. Freie Reisekosten hin und zurück. 2. Freie Station in London für sich und ihre Dienerschaft. 3. Die Erlaubniss, alle Wochen ein Concert in London oder anderswo zu geben; die diesfallsigen Reisekosten. 4. Ein monatliches Honorar von 12,000 Pfund Sterl.

In Wien starb *A. Ritter von Beck*, Sekretär des Hofoperntheaters.

Breiting geht von Darmstadt ab (ebenso wie *Cramolini*) und begibt sich zunächst nach Riga, um daselbst zu gastiren, dann aber nach St. Petersburg, wo wieder eine deutsche Oper organisirt werden soll.

In Stuttgart haben die geringer besoldeten Mitglieder der Hofbühne und Hofkapelle wegen der Theurung eine Gehaltszulage bekommen, und zwar die Unverheiratheten, deren Gehalt nicht über 400 Fl., 12½ Fl. monatlich, die Verheiratheten, deren Gehalt nicht über 800 Fl., 25 Fl.

Die Geschwister *Neruda* (11 und 7 Jahr alt, Violinistin und Pianofortespielerin) haben in Leipzig grossen Beifall gefunden. — Als Gäste traten auf dem dasigen Stadttheater auf: Herr *D. Liebert* aus Chemnitz, Tenor, als Huon in *Webers* Oberon. Schöne Stimme, Talent, aber Mangel an Kultur. — Fräul. *Achilles*, aus Würzburg, als Rezia. Ebenfalls gute Stimme und vorgeschrittenere Bildung; jedoch unvortheilhaftes Aeussere.

Konradin Kreutzer's neueste Oper: „Die Hochländerin" hat in Prag nicht angesprochen.

In Graudenz wurde am 5. Mai der Grundstein zu einem neuen Theater gelegt, und zwar von dem Director *Gehrmann*, der mit einer recht wackeren Truppe dort Vorstellungen gab.

Der Direktor des städtischen Theaters in Brüssel, *Hanssens*, hat mit 70,000 Fr. Bankerott gemacht. Der neue Pacht ist *August Nourrit*, dem Bruder des bekannten Pariser Tenoristen *Adolph Nourrit*, übertragen worden.

In Paris hat das jugendliche Geschwisterpaar *Hohnstock* aus Braunschweig vielen Beifall erhalten: der Bruder, Karl, spielt Geige; die Schwester, Adele (16 Jahr alt), Pianoforte.

In London hat sich unter dem Namen: „Amateur musical Society" eine Gesellschaft von Kunstfreunden aus den höchsten Ständen gebildet, um klassische Orchesterwerke mit eigenen Kräften aufzuführen. Die Zahl der Mitglieder beträgt bereits über 100, darunter der Prinz Albert und der Herzog von Cambridge; alle Uebrigen vom hohen Adel Altenglands.

Die komische Oper in Paris hat ein neues Stück in einem Aufzuge unter dem närrischen Titel: „Das Unglück, hübsch zu sein" aufgeführt. Das Buch ist von *Desnoyers*, die Musik von *Bazin*. Letztere ist hübsch und die Operette gefiel.

In der Leipziger Zeitg. spricht die Kircheninspektion und der Rath zu Waldenburg dem Orgelbaumeister *Christian Gottlob Steinmüller* zu Grünhain öffentlich Dank aus für eine im vorigen Sommer daselbst erbaute Orgel, die sich als ein sehr ausgezeichnetes Werk bewährt hat. Hoforganist *Johann Schneider* aus Dresden, der jüngst ein Orgelconcert dort gab, stimmt mit diesem bereits früher von *C. F. Becker* in Leipzig abgegebenen Urtheile vollständig überein.

In Zerbst wurde den 29. und 30. Mai die Provinzialliedertafel gehalten. Die Vereine von Barby, Dessau, Halle, Köthen, Magdeburg, Zerbst, und der Liederverein von *Julius Schneider* nahmen daran Theil. Die Hauptleitung war in den Händen von *Friedrich Schneider.*

Zu Michelstadt (in der Grafschaft Erbach-Fürstenau) wurde ein schönes Sängerfest gefeiert. Der Graf ist der Protektor des Sängerbundes und hat demselben eine schöne Fahne geschenkt.

Zu dem grossen Sängerfest in Lübeck sind bereits gegen 1200 Sänger aus 110 Ortschaften angemeldet. Es ist eine prächtige Festhalle gebaut worden. Die Leitung haben *Lachner*, *Marschner*, *Friedrich Schneider* und *Methfessel* übernommen.

Berlioz ist aus St. Petersburg in Berlin eingetroffen und wird daselbst, auf besonderen Wunsch des Königs, seine Faustmusik aufführen.

In Berlin gastiren jetzt Frau *Schlegel-Köster*, sowie Fräulein *Franziska Rummel*, Letztere Hofsängerin aus Wiesbaden. — Die *Viardot-Garcia* singt in Frankfurt am Main.

Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates hat ihren Jahresbericht über das Jahr 1846 veröffentlicht, dem wir Folgendes entnehmen.

Zu Ende des Jahres 1846 zählte die Gesellschaft 540 unterstützende und 225 ausübende Mitglieder, ausserdem 21 besondere (?) Unterstützer. Ehrenmitglieder sind 36, nämlich: *Auber*, *C. F. Becker*, *Bériot*, *Botté de Toulmont*, *Dehn*, *Döhler*, *Donizetti*, *Ernst*, *Fétis*, *Gassner*, *Gyrowetz*, *Halévy*, *Kiesewetter*, *Kreutzer*, *Lachner*, *Lindpaintner*, *Liszt*, *Marschner*, *Mendelssohn-Bartholdy*, *Mercadante*, *Leopold v. Meyer*, *Meyerbeer*, *Graf Miari*, *Muliqua*, *Moscheles*, *Neukomm*, *Ole Bull*, *Rossini*, *Friedrich Schneider*, *Clara Schumann-Wieck*, *Spohr*, *Spontini*, *Thalberg*, *Tomaschek*, *Vieuxtemps*, *Graf Westmoreland*. — Die An-

Digitized by Google

stalt wurde besucht von 202 Zöglingen, 49 weiblichen, 153 männlichen. 21 davon haben den Lehrkursus vollendet; vier (die Sängerin *Friederike Pinschof*, die Violinisten *Nottenstein* und *Ad. Politzer*, der Trompetenbläser *Karl Weingärtner*) erhielten die höchste Auszeichnung der Anstalt, die silberne Medaille. — Der Katalog der vorhandenen Musikalien weist 21,350 Nummern nach. Die musikalische Bibliothek enthält 1964 Werke, ausserdem Sammlungen von Volksliedern, Porträts, Instrumente älterer Zeit. Ferner besitzt die Gesellschaft als Erbin des musikliebenden Erzherzogs Kardinals Rudolph 125 Faszikel und mehrere hundert Bände. — Zu Ende des Jahres 1846 war ein auf Zinsen angelegter Kapitalüberschuss von 2797 Fl. 45 Kr., und ein baarer Kassenrest von 113 Fl. 42 Kr. Conv.-M. vorhanden. Der Kaiser gab, wie gewöhnlich, einen Jahresbeitrag von 3000 Fl. K.-M. Der Stand der Gesellschaftsschulden hat sich auf 53,800 Fl. K.-M. mit einer Zinsenlast von 2696 Fl. vermindert.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Bei Unterzeichnetem ist eine **alte ausgezeichnete Violine** — angeblich Guarneri — zu dem Preise von 25 Carolin zu verkaufen. Anerkannte Virtuosen rechneten dieselbe, namentlich in Hinsicht der Schönheit und Kraft des Tons, zu den **vorzüglichsten** Instrumenten.

J. G. Anton,
Hofmusikus und Instrumentenmacher in Darmstadt.

Die Unterzeichnete hat das Eigenthumsrecht für Deutschland von **Félicien David's** neuer Symphonie: **„Christoph Columbus“** käuflich an sich gebracht, und wird die verschiedenen Arrangements sobald als möglich veröffentlichen; der Clavierauszug erscheint am 1. August.

Wien, im Mai 1847.

H. F. Müller's
Kunst- und Musikalienhandlung.

Bei **G. W. Körner** in Erfurt sind in neuer Auflage erschienen:

W. Wedemann,

Der Lehrmeister im Orgelspiel.

112 kurze und leichte Uebungsstücke, in den bekanntesten Dur- und Molltonarten, und 76 leichte Choralvorspiele für die Orgel. Preis nur 1 Thlr.

M. G. Fischer,

Choralbuch. 2 Theile incl. Anhang. 6 Thlr.

Tübingen. Im **Laupp**'schen Verlag ist erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

FR. SILCHER,

12 Volkslieder

für vier Männerstimmen. Erstes Heft. *Dritte* Auflage. Schmal 4 in elegantem Umschlag. Preis 1 Fl. 12 Kr. = 20 Ngr.

Diese nicht nur in Deutschland, sondern auch im Auslande mit steigendem Beifalle aufgenommene Volksliedersammlung (mehrere Hefte wurden bereits **zwei** und **drei** Mal neu aufgelegt) enthält theils die **schönsten** Lieder aus dem **Munde des Volkes** gesammelt, theils solche Nummern, deren Melodieen von **Fr. Silcher** selbst componirt und auf dem 8. Hefte zum ersten Male vollständig verzeichnet sind. — Vielleicht ist es den Freunden der Silcher'schen Volksliedersammlung erwünscht, wenn wir hier einige seiner eigenen Melodien anführen, nämlich: Aennchen von Tharau, Loreley, Ich weiss nicht was soll es bedeuten, Zu Strassburg auf der Schanz, Drauss ist Alles so prächtig, Es geht bei gedämpftem Trommelklang, Als die Preussen marschirten vor Prag, Ach ich armes Klosterfräulein, Morgen muss ich weg von hier, E bissele Lieb und e bissele Treu, Maidle lass dir was verzähle, etc. etc. — Noch darf bemerkt werden, dass die vierstimmige Bearbeitung für den Männergesang und das Quartett ganz dem einfachen, anspruchslosen Charakter der Volksweise entspricht, und dass der vorzügliche Werth dieser Sammlung überhaupt seit ihrem ersten Erscheinen nicht nur von unzähligen Singgesellschaften, sondern auch durch viele **höchst günstige** Beurtheilungen in öffentlichen Blättern anerkannt ist. —

Durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen:

Neue Werke

von

HECTOR BERLIOZ:

Le Carneval romain p. l'Orchestre 3 Thlr., p. Piano à 4 mains p. Pixis. 1 Thlr.

Sinfonie fantastique arr. p. Piano par Liszt; Marche au supplice (auch à 4 mains) à 17½ Sgr., Un bal. 20 Sgr.

Aufforderung zum Tanz von C. M. v. Weber, f. d. grosse Orchester v. Berlioz, 3⅓ Thlr.

Die moderne Instrumentation u. Orchestration nebst vielen Beispielen aus den Partituren der grössten Meister. 10 Thlr. Grand traité d'Orchestration et d'instrumentation avec un grand nombre d'exemples. 10 Thlr.

Berlin.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

In **A. Wagner's** Musikalienhandlung **(Fr. Müller)** in Stuttgart ist so eben erschienen:

C. KOCHER,

christliche Hausmusik.

Eine Sammlung ein- und mehrstimmiger alter und neuer Lieder, Arien, Chöre etc. mit **Begleitung des Pianoforte.** 3tes Heft. **Arien, und Chöre** von **Händel** und **Palestrina.** 15 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

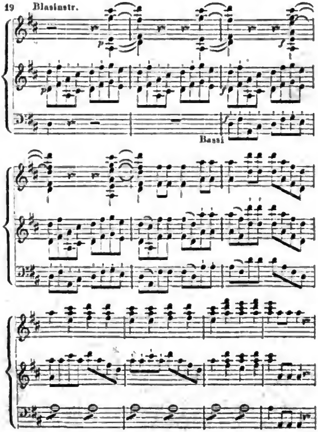
Den 30sten Juni. **Nr. 26.** 1847.

Inhalt: Das Gehaltvolle in der Musik. — *Nachrichten:* Aus Petersburg. Aus Stockholm. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

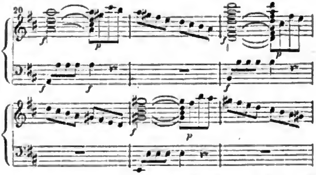
Das Gehaltvolle in der Musik.

(Schluss des zweiten Artikels.)

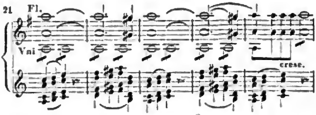
Ein anderer Moment in Don Juan's Leben ist das Hinstürmen von Genuss zu Genuss. Mit dämonischer Gewalt treibt ihn sein glühendes Temperament in die Strudel sinnlicher Freuden, die er mit übermüthiger Lust durchschwelgt.



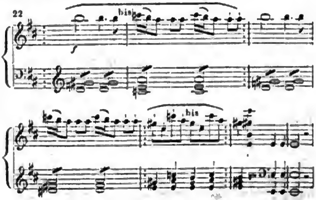
Doch immer, in allen Ländern, Städten, Orten die er durchzieht, sind es die Weiber, auf die er gierig Jagd macht:



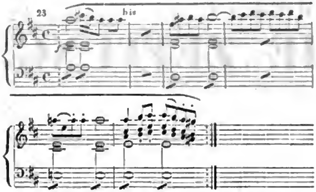
die er durch Zärtlichkeit und Schmeicheleien zu gewinnen sucht:



Dann geht es weiter, lustiger, übermüthiger und unbefriedigter in's tolle Leben hinein:

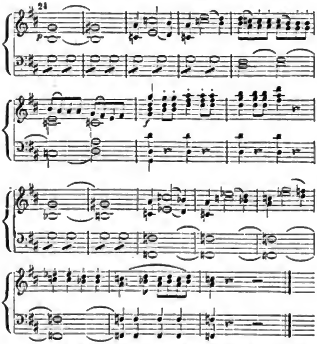


Nun tönt zum ersten Male die furchtbare Mahnung ihn an, die er leichtsinnig abwehrt (Beisp. 3, 4 und 5), worauf wieder die strömende Lust sich breit macht.



Erneuete Mahnung, in Beispiel 7 entwickelt.

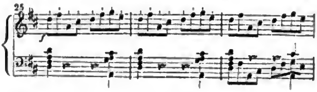
Daran schliesst sich in zärtlicherer, weicherer Stimmung der Ausdrucksinhalt des Thema's — s. Beisp. 14 — in G dur, mit einer wie in Ermattung übergehenden Nuance nach B dur:



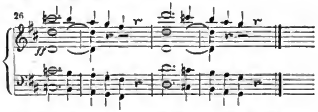
Jetzt die wiederholte Mahnung in donnerndster Weise, mit den daraus fliessenden Momenten, wie sie in den Beispielen 8, 9, 10, 11 und 12 entwickelt.

Darauf das Zurücksinken in's gewohnte Leben und Treiben wie es die Repetition schildert, bis —

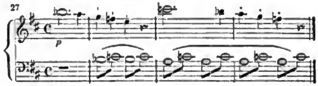
bis die Warnungsstimme zur That wird, das Verderben Don Juan mitten im Anlaufe zum tollsten Jubel



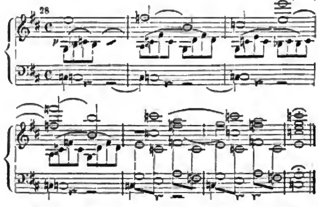
packt und in den Abgrund schleudert:



Da erscheint Elvira zum letzten Male. Ihre zärtlichen Warnungen waren vergebens,



Sie kann seinen Verlust nicht verschmerzen. Ihr künftiges Leben ist Kummer, schwermüthige Erinnerung, und in unbefriedigtem Sehnen nach dem ewig geliebten Verbrecher, welche Gefühle, wie Hoffmann so sinnig entwickelt hat, wahrscheinlich auch Donna Anna insgeheim theilt, haucht die Ouverture ihr Leben in dem unbefriedigenden Halbschlusse aus:



Es bleibt in diesem Artikel noch zu betrachten übrig das Adagio.

Das Allegro der Ouverture schildert die Hauptmomente aus dem Leben des Wüstlings Don Juan mit eigenen musikalischen Gedanken.

Die Tonbilder des Adagio dagegen sind der Oper selbst entnommen, und führen uns die vorletzte Scene des Stückes, den Auftritt des steinernen Gastes vor die Einbildungskraft. Das Ganze fängt demnach ziemlich

Digitized by Google

mit dem Ende an. Wenn man überhaupt zugibt, dass die Ouverture etwas erzählt, so erzählt sie zuerst das Resultat eines solchen Lebens, und dann erst, was dieses Resultat hervorgebracht.

Natürlicher möchte gewesen sein, mit dem Allegro anzufangen, nach dem Ende zu das Adagio eintreten zu lassen, und mit der Andeutung der grauenhaften Höllenfahrt zu schliessen. Hierdurch wäre zwar der Wehmuth erregende letzte Blick auf Elvirens künftiges Schicksal verloren gegangen, dagegen aber ein bestimmterer und wirksamerer Abschluss mit dem schauerlichen Ende Don Juan's gewonnen worden.

Warum hat *Mozart* diese logische Ordnung nicht befolgt?

Man könnte antworten, weil die Form dadurch gelitten haben würde. Nach dem Ende zu ein Adagio, dann noch ein Stücken Allegro, hätte ihr vielleicht etwas Zerrissenes gegeben. Aber gerade diese Form hat *Cherubini* in seiner Ouverture zu Lodoiska gebraucht, die Ouverture zu Demophoon von *Vogel* schliesst gar mit einem Andante, und beiden Ouverturen fehlt nicht die genugthuende Form.

Ich weiss daher für diesen kleinen Verstoss gegen den natürlichen Gang der Schilderung keine andere Ursache anzugeben, als — die Gewohnheit — diese furchtbarste Feindin alles Kunstschaffens und Kunstfortschreitens, deren verlockender Macht auch das kühnste Genie nicht immer und durchgängig zu entfliehen vermag.

Nur die Umrisse des Bildes habe ich bis jetzt gegeben und die Erklärungen als *meine* Glaubenssätze im Allgemeinen hingestellt. Ihre nähere Begründung muss durch die Lösung vieler anderer Fragen, welche sich nun hervordrängen, versucht werden.

Es wird also noch manche Auseinandersetzung folgen müssen, bevor ich hoffen darf, mich vollständig ausgesprochen zu haben. Und dann vielleicht doch nicht überzeugend! Sind denn nicht ganze Bücher schon über einen Irrthum vollgeschrieben worden? Und von Männern, die einen Glauben an die Unfehlbarkeit ihrer Meinungen mitbrachten, der mich bis jetzt noch nie hat beglücken wollen!

Nachrichten.

(Beschluss.)

St. Petersburg. Anfangs Mai. Nachdem ich die Virtuosenconcerte habe die Revue passiren lassen, bleiben mir noch die grösseren Musikaufführungen zu besprechen übrig. Hier will ich das Interessanteste vorweg nehmen und zuerst über *Berlioz* berichten. Die Ankunft dieses vielfach und so äusserst verschiedenartig besprochenen französischen Componisten hatte hier zu den wunderlichsten Vermuthungen Veranlassung gegeben. Ein Componist, der mit seinen Werken auf Reisen geht und in den Concerten, welche er gibt, nur als Dirigent thätig ist, war eine so neue Erscheinung, die Begriffe von Concertgeber und Virtuose waren so mit einander verschmolzen, dass Viele nicht im Geringsten daran zweifelten, in *Berlioz* einen berühmten Virtuosen auf irgend einem mysteriösen neu erfundenen Instrumente kennen zu lernen, und von dieser Idee nicht eher zurückkamen, bis sie durch eigene Anschauung sich überzeugt hatten, dass *Berlioz* kein anderes Instrument spiele, als den Taktirstock, diesen aber mit ganz besonderer Virtuosität. *Berlioz* hat hier zuerst zwei grosse Concerte im Saale des adeligen Vereines gegeben und später, nach seiner Rückkehr von Moskau, wo er auch ein sehr glänzendes Concert gab, noch in Gemeinschaft mit der Theaterdirection zwei andere im grossen Theater. Sein erstes Concert war ausserordentlich zahlreich besucht, sogar die Kaiserin war anwesend und liess sich den berühmten Componisten vorstellen. Das zweite Concert war weniger besucht, das dritte, im Theater, etwas mehr, das letzte jedoch nur spärlich. Obgleich fast alle Stücke mit dem lebhaftesten Beifalle aufgenommen, viele sogar da Capo verlangt wurden, so dürften doch wohl nur äusserst wenige Personen den Compositionen *Berlioz'* wirklich Geschmack abgewonnen haben. Die Gelegenheit, ernste Musik zu hören, ist hier so selten und die italienische Musik so allgemein an der Tagesordnung, dass es nicht zu verwundern ist, wenn nur sehr Wenige einer complicirten Musik, wie die *Berlioz*'sche, Verständniss und Geschmack abgewinnen können. *Berlioz* brachte hier folgende seiner Compositionen zur Aufführung: 1. La damnation de Faust, erster und zweiter Theil (2 Mal vollständig und ein anderesmal den ungarischen Marsch, den Elfenchor und Tanz daraus einzeln), 2. Romeo und Juliette (2 Mal), 3. das erste Allegro und den Pilgermarsch aus der Symphonie Harold (den Pilgermarsch 2 Mal), 4. die Symphonie Episode de la vie d'un artiste (1 Mal ohne den letzten Satz und 1 Mal vollständig), 5. Ouverture Le Carneval romain, 6. Grosser Marsch für 2 Orchester (2 Mal).

Es musste überraschend erscheinen, dass *Berlioz*, der sich erst kürzlich bei Gelegenheit des *Rossini*'schen Robert Bruce als ein so entschiedener Gegner der aus dem Zusammenhange gerissenen Musikstücke zeigte, so wenig vollständige Werke zur Aufführung brachte und seine beiden ersten Concerte nur mit Fragmenten ausfüllte.

Die beiden Theile des Faust, welche hier nach Paris zuerst zur Aufführung kamen, enthalten manche schöne und interessante Züge, aber auch viel Unverständliches und Gesangwidriges. Das interessanteste Musikstück dieses Werkes ist das Finale des zweiten Theiles. Es beginnt mit einem kurzen Instrumentalsatze, welcher die Luftfahrt Faust's und Mephistopheles' ausmalt. Am Ende dieses meistens von hohen Blaseinstrumenten und Violinen in den höchsten Lagen ausgeführten Satzes senken sich die Violinen allmälig wieder hinab und Mephistopheles beschreibt in einer ruhig, keineswegs dämonisch gehaltenen Arie die freundlichen Ufer der Elbe und ruft seine dienstbaren Geister auf, Faust in den Schlaf zu singen. Der nun folgende Elfenchor ist breit und vortrefflich angelegt. In seinem Grundcharakter hat er durchaus nichts Geisterhaftes, doch wird dieses Element durch einen Mittelsatz in Fis moll (der Chor ist in D dur) und durch allerlei Begleitungsfiguren hinzugefügt. Nach

Digitized by Google

einem meisterhaft gehaltenen Orgelpunkte auf der Unterdominante G schliesst der Chor leise ab. Die Schlussnote aber, das tiefe D, stellt nun den schlafenden Faust vor, und wird während des ganzen folgenden Satzes ununterbrochen von den Cello's und Bässen pianissimo ausgehalten. Darüber lassen die gedämpften Violinen ein aus der Verkleinerung des Thema's des vorhergehenden Chores entstehendes allerliebstes Tanzmotiv hören, in welches gelegentlich die Akkorde hoher Blasinstrumente und einzelne Harfentöne auf eine ungemein reizende Weise verflochten werden. Man glaubt den von graziösen Luftgeistern umgaukelten schlafenden Faust vor sich zu sehen. Dieses Stück brachte grossen Enthusiasmus hervor, wurde stets da Capo verlangt und gefiel, nebst dem im ersten Theile des Faust befindlichen, sehr brillant instrumentirten ungarischen Ragotzi - Marsche, mehr als alle übrigen Compositionen *Berlioz*'. Die Aufführung des Faust bot übrigens ein höchst eigenthümliches Sprachgemisch. Den Faust sang Herr *Ricciardi französisch*, den Mephistopheles Herr *Versing deutsch*, und die russischen Choristen sangen ihre mit russischen Buchstaben deutsch geschriebenen Partieen in einem, keiner bekannten Sprache ähnlichen Idiome.

Berlioz ist jedenfalls einer der am Reichsten begabten musikalischen Geister unserer Zeit. Er besitzt eine so ausgedehnte Herrschaft über alle Hilfsmittel seiner Kunst und wendet dieselben stets zu so ernsten, tiefsinnigen Combinationen an, wie vor ihm noch nie ein französischer Componist. Der Hauptcharakter der französischen Musik ist eine pikante und geistreiche Oberflächlichkeit. *Berlioz* ist nie oberflächlich, meistens geistreich und oft pikant. Auf eine eines deutschen Philosophen würdige Weise deduzirt er einen Satz und führt ihn mit gewandter Dialektik häufig zu einem durchaus unerwarteten, aber eben deshalb um so anziehenderen Resultate. Wenn ihn also seine Landsleute einen modernen *Beethoven* (für sie der Inbegriff alles Ernsten und Gelehrten) nennen, so haben sie nicht Unrecht. Es findet sich in der That ein Anknüpfungspunct für *Berlioz* bei *Beethoven*, nämlich die musikalische Malerei, welche der deutsche Classiker in mehreren seiner Symphonieen und Sonaten versuchte. Diese Tendenz suchte *Berlioz* weiter fortzuführen, doch mit dem wesentlichen Unterschiede, dass die Tonmalerei, welche bei *Beethoven* dem rein musikalischen Gehalte stets untergeordnet blieb, und welche man ignoriren konnte, ohne deshalb irgend einen Genuss einzubüssen, bei ihm so sehr zur wesentlichen Grundlage wird, dass eine genaue Kenntniss seiner Intentionen, ein erklärendes Programm, für das Verständniss seiner Werke zur unerlässlichen Bedingung wird. Oft, wenn man eben durch einen seiner schönen, edlen Gesänge (zwischen Gesang und Melodie mache ich einen grossen Unterschied und wahre Melodie hat *Berlioz* selten) zu einem ruhigen Geniessen gelangt ist, wird man durch eine rhythmische Störung oder irgend einen ungewöhnlichen Effect demselben entrissen. Man fragt: „was soll das bedeuten?", sucht im Programme die Erklärung, denkt nach, ist aber jedenfalls gestört und aus dem Zusammenhange gerissen. Es ist so schwer, in der Musik auf Gefühl und Verstand gleichzeitig zu wirken. Die Tonmalerei gehört der dramatischen Musik an, wo sie durch Wort und Action sofort ihre rechte Bedeutung erhält; in der Instrumentalmusik wird sie nur höchst selten ihre Absicht erreichen und selbst in diesem seltenen Falle wird ihr Resultat unbestimmt bleiben, wie ein Bild in bewegter Flut. Jede Kunst hat ihre bestimmten Grenzen. Die Malerei kann nicht singen und die Musik nicht malen. Die Poesie kann uns äussere Gegenstände und Vorgänge beschreibend auf das Bestimmteste vor die Seele rufen; die Musik aber, als höchstes Organ der Empfindung nur da anfangend, wo die Sprache nichts mehr vermag, ist nur im Reiche des Gefühles mächtig. Sobald sie, anstatt Gefühlszustände auszudrücken, sich auf das Ausmalen rein äusserlicher Vorgänge einlässt (wie *Berlioz* so häufig thut), ist sie aus ihrer wahren Sphäre auf ein niederes Terrain herabgestiegen, wo sie zwar in seltenen Fällen als Nachahmung oder schwache Analogie wirken kann, von der Poesie und der Malerei aber stets auf das Entschiedenste überflügelt wird.

Dass es *Berlioz* an innerem, wahrhaft musikalischem Genie nicht fehlt, geht aus so manchem grossartig und schön combinirten Satze, ja selbst aus der Art, wie er die Fesseln, welche er sich selbst durch sein Programm anlegt, trägt und handhabt, unwiderleglich hervor. Hoffen wir daher, dass eben dieses, sein wahrhaftes Genie, ihn von seiner jetzigen Bahn ableiten und einer schöneren, sichere Erfolge gewährenden zuführen werde! Welche herrliche Werke darf man nicht von *Berlioz* erwarten, der schon auf seiner bisherigen Bahn so manches neue und interessante geschaffen hat, sobald er den Reichthum von Geist, Wissenschaft und Poesie, welchen er jetzt auf dem sterilen Felde der Tonmalerei verschwendet, erst einmal der Schönheit der Form und einer rein musikalischen Conception zuwenden wird! — Die Aufnahme, welche er hier fand, war eine überaus glänzende. In seinem ersten Concerte wurde er der Kaiserin vorgestellt, und bei der kürzlich zur Feier der Taufe des jungen Grossfürsten stattgefundenen Festlichkeit hatte er die Ehre, die kaiserliche Tafelmusik zu dirigiren. Er ist nach Riga abgereist und wird von dort nach Berlin gehen. —

Die philharmonische Gesellschaft unter Leitung des Herrn *Albrecht* gab zwei Concerte. Im ersten kam Haydn's Schöpfung zur Aufführung, das zweite brachte Mendelssohn's A moll-Symphonie, Berlioz' Aufforderung zum Tanze, Solovorträge des Herrn *Ernst*, etc. — Das grosse Militärconcert zum Besten der Invaliden fand auch dieses Jahr mit gewohnter Pracht im grossen Theater Statt. Die amphitheatralische Aufstellung der Mitwirkenden, deren Zahl sich auf mehr als tausend beläuft, gewährt, nebst dem festlich erleuchteten Hause, einen imposanten Anblick. Die massenhafte Militairmusik wird aber sehr bald monoton. *Berlioz* dirigirte in diesem Concerte seinen grossen Triumphmarsch. — Von einem hiesigen Componisten, Herrn *Carl Vollweiler*, hörten wir im Laufe des Winters eine grosse Symphonie und eine Ballade für Orchester, so wie ein Clavierquartett und mehrere höchst elegante concertirende Trio's über bekannte Motive für Piano, Clarinette und Cello. *Voll-*

Digitized by Google

weiler ist ein sehr glücklich begabter, gründlich gebildeter Componist, von solidem, ernstem Streben. Auch besitzt er schon eine bedeutende Routine und wird gewiss, sobald er nur seinen Compositionen eine kleine Zugabe moderner Romantik gegeben hat, als ein tüchtiger, ausgezeichneter Componist von der musikalischen Welt nach Verdienst gewürdigt werden. — In letzterer Zeit haben wir Aufführungen des Freischütz und der Stummen von Portici in deutscher Sprache gehabt, durch das Gastspiel des Herrn *Franke*, eines höchst mittelmässigen Tenors vom Theater zu Riga, veranlasst. Mad. *Walcker* und Herr *Versing*, welche von der früheren deutschen Oper hier zurückgeblieben waren, fanden bei diesen Aufführungen Gelegenheit, ihre schönen Talente einmal wieder zu glänzender Anerkennung zu bringen. Herr *Versing*, der nach zehnjährigem hiesigen Engagement jetzt seine Pension bezieht, geht nächstens nach Deutschland, wo seine ausserordentlich schöne Stimme und verständige Gesangsmethode ihm gewiss bald die allgemeine Aufmerksamkeit zuwenden wird.

Es wird vielfach von einem grossen deutschen Musikfeste gesprochen, welches hier nächsten Sommer unter *Mendelssohn's* Direction stattfinden soll. Doch ist über dieses Unternehmen, welches hier auf mehr Schwierigkeiten stossen dürfte, als an anderen Orten, noch nichts Bestimmtes mitzutheilen. *B. Damcke.*

Stockholm. Einen herrlichen Genuss gewährte uns der Violoncellist *Karl Schuberth*, welcher im Monat Mai einige Concerte hier gab und darin den ihm vorangegangenen glänzenden Ruf als einer der ersten Virtuosen auf diesem herrlichen Instrumente vollkommen bewährte. Mit einem sonoren, starken und vollen Ton vereinigt *S.* einen grossartigen Vortragsstyl. Er singt auf seinem Instrumente, er singt mit Kraft und Ausdruck, frisch und ungekünstelt, ohne Affektation, mit Feinheit und Eleganz, mit Bravour und Energie. Er ist nicht blos Techniker, er ist Künstler, ja Heros; er besiegt die grössten Schwierigkeiten mit Sicherheit und Leichtigkeit, und dabei mit der klarsten Reinheit. Unvergleichlich ist seine Bogenführung, dieses Grundelement des Violoncellspiels, und während Ohr und Seele entzückt wird, erfreut sich das Auge an der äusseren Schönheit und Grazie des Vortrags. Kecke Sprünge, Oktaven- und Dezimengänge, Flageolett, chromatische Tonleiter auf einer Saite, Arpeggien, Terzenläufe — das Alles steht ihm ungezwungen zu Gebote. Was man erinnern könnte, wäre etwa, dass all' diese Glanzpunkte sich in der Regel nicht sowohl wie fortlaufende Momente, sondern mehr wie vorüberfliegende schimmernde Sternschnuppen zeigen. Besonderes Interesse erregte eine von ihm vorgetragene Composition des grossen Meisters *Bernhard Romberg*, worin er die Seele frei walten liess. Auch seine eigenen Tondichtungen sind interessant und ansprechend. — In einem Duo für zwei Violoncelle wurde die zweite Partie von *Schuberth's* Schüler Herrn *Tautmann* nicht ohne Talent und Fülle ausgeführt. Der Virtuos führte uns von seiner Composition noch vor: Zwei Fantasieen: Souvenir de la Hollande, und über italienische Themen; Concert (eigentlich mehr eine Fantasie); *Franz Schubert's* Ave Maria, für's Violoncell arrangirt; das erwähnte Notturno élégique für zwei Violoncelle, Adagio und Mazurka; Carneval suisse mit höchst brillanten und rhythmisch wechselnden, oft humoristischen und burlesken Evolutionen. — Ausserdem wurden in seinen beiden Concerten aufgeführt: Mozart's Ddur-Symphonie; Beethoven's Ouverture zu Fidelio; Mozart's Ouverture zu Figaro's Hochzeit; Herr *Biberi* sang eine Barkarole von Ricci, und eine Romanze aus Donizetti's Oper Maria di Rudenz, welche letztere vielen Beifall fand.

Recensionen.

Vier Gedichte von *E. Geibel* und *W. Kilzer*: Wanderers Sehnen; Lasst mir den Schlummer; Der Schifferknabe; Bitte an den Strom; für eine Singstimme mit Begleitung des Fortepiano, componirt von *Georg Aloys Schmitt*, Sohn. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Pr. 22½ Ngr.

Diese Liedercomposition ist, nach der Aufschrift, das zweite öffentlich erscheinende Werk von dem jugendlichen Tonsetzer, einem Sohne des in der musikalischen Welt rühmlichst bekannten Herrn *Aloys Schmitt*. Schon dieser Name hat einen guten Klang, und so lässt sich auch von dem Sohne, welcher ein vorzügliches Talent vom Vater ererbte, von diesem und dem Herrn *Vollweiler* zu Heidelberg die beste Leitung und Unterweisung erhielt, mit allem Grunde recht viel Gutes erwarten. Die würdige Frucht davon liegt auch in dem angezeigten, wenn gleich nach Umfang und Standpunkt nicht zu der höheren Klasse der Tonstücke gehörigen Werke vor, vorzüglich in der Art, wie Herr *Schmitt* die Dichter ergriff und ihren Gebilden jenes erhöhete Leben verlieh, welches die an Mitteln aller Art so reiche und in ihrer Wirkung auf das menschliche Gemüth so mächtige Tonkunst zu geben vermag. Zum Belege des Gesagten betrachten wir gleich das erste Lied: Wanderers Sehnen. Welchen ergibigen Stoff für den Tonsetzer gewöhnlichen Schlages, besonders für einen jungen Effect suchenden, in der beliebten sentimentalen Stimmung die schmachtendsten melodischen Formen, die klagendsten, wehmüthigsten Akkorde, in den Figuren der Begleitung das gewaltige Drängen des leidenden Gemüthes zu veranschaulichen! Ohnehin hätte die Tonart eine stark-spannende, Des, H, vielleicht Cis sein müssen. Tiefer erfasst Herr *Schmitt* seinen Dichter. Seine Musik charakterisirt eine edle Seele, die bei aller Ruhe des Gemüthes doch die Sehnsucht nach einem Höheren, nach Jenem in sich trägt, was nicht dem Wechsel des Irdischen unterworfen, was ewig ist — die Sehnsucht nach dem beglückenden Jenseits. Daher die gute Wahl der Tonart Ddur; denn nur Jener, welcher sich im Leben zu dieser Ruhe durchgekämpft hat, kann in der reinen Seele fühlen jene edle Sehnsucht nach dem durch Nichts getrübten Frieden, der auf dieser Erde nie zu erringen ist. Aufgefasst und durchgeführt in diesem Charakter, sowohl von Seiten des Sängers, als der Begleitung, muss

Digitized by Google

dieses Lied einen sehr erhebenden Eindruck erzeugen — es ist Verklärung eines eigenen, das tiefere menschliche Gemüth adelnden Seelendranges.

So wie der Ergriff der dichterischen Grundanschauung ein gelungener, so ist auch die Haltung im Ganzen und Einzelnen brav. Dazu rechnet der Ref. die Steigerung in der 3ten Strophe bei geänderter Melodie, welche durch das schnellere Tempo eine verstärkte Wirkung erhält. Aber gegen das Ende fordert die sich steigernde Sehnsucht mehr Wahrheit und Eindruck in der Harmonie. Der verminderte 7ten-Akkord, angewendet im Anfange des 15ten Taktes bei der Stelle: „Frieden (nicht hienieden)" möchte schon im 14ten Takte bei dem Texte „find' ich den ersehnten Frieden" als bezeichnender Seelenton an seiner Stelle gewesen sein. Diese nothwendige Vermehrung der Glut des sehnenden Herzens fühlte Herr *Schmitt;* ganz richtig schrieb er daher bei dieser Stelle dem Sänger das Portamento vor: aber hier muss vornehmlich die Harmonie den Farbenauftrag geben. Eben so ist es im 18ten bis zum 20sten Takte, wo die Stelle „immer weiter will ich zieh'n" durch die entsprechenden Harmonieen so hätte charakterisirt werden sollen, dass wir so ganz die Grösse und Tiefe der Sehnsucht des edlen Dranges fühlen. Und nur wo der feste Entschluss, immer weiter in dem Annähern an das Jenseitige, Ewige vorzuschreiten, dargestellt werden sollte, nur dort findet das Ritard. seine Rechtfertigung, wo aber auch die Begleitung nicht in dem matten ppp. verklingen darf. —

Ist in Nr. 1 die ungestillte Sehnsucht vorherrschend, so ist es in Nr. 2 der Wunsch nach der süssen Ruhe, welche Jenen beglückt, welcher das Leben erkannt hat als unfähig, ganz zu befriedigen: denn es ist getrübt durch umherziehende nächtliche Schatten. Aus dem drückenden Einflusse dieser rettet nur süsser Schlummer, der Traum mit seinen zauberischen Gebilden, und die auch durch den frommen Glauben begründete freudeversprechende Fernsicht. Eines solchen Schlummers, eines solchen Traumes, dieses zuversichtlichen Blickes in die Ewigkeit einer wonnevollen Existenz ist aber nur fähig die im Heiligen lebende Seele. Daher die mit künstlerischem Takte gewählte Tonart E dur; die fromme Haltung im Ganzen; die Steigerung zur Zuversicht der Beglückung in der fernen Zukunft, vom 46sten Takte an, eben so im 61sten und 62sten Takte, wo das Dim. und Ritard. sehr brav angebracht ist — zur Zeit ist es noch ein Ersehnen; das Schwebende und Wiegende im Takt, so wie in den Figuren der Begleitung; vor Allem die charakteristische Form der Melodie, so entsprechend dem Wechsel der einzelnen Gefühle und Ideen. — Welche herrliche Gelegenheit zur ergreifenden Darstellung für den Sänger, als Künstler! — Doch aber hätte der Ref. gewünscht, dass die Stelle im 10ten Takte „nächtliche Schatten ziehen umher, machen das Leben bang mir und schwer" in dem ihr zu Grunde liegenden drückenden, schmerzlichen Gefühle mehr herausgehoben worden wäre. Sie enthält ja mit dem späteren „Leben, wie öde ward mir dein Raum" den Grund des Wunsches nach Schlummer — um das Harte des Lebens nicht zu fühlen, vielleicht zu vergessen; nach süssem Traum — zum Gewinne der Hoffnung, welche die höchste Kräftigung erhält durch die dem gläubigen Gemüthe innewohnende trostvolle Fernsicht. Leicht hätte dies geschehen können durch passende Harmonieen, wie es auch Herr *Schmitt* im 13ten Takte that. —

Die Art, wie der Herr Verf. Nr. 3: „Der Schifferknabe" auffasste und behandelte, hat den Ref. sehr angesprochen. Der Schifferknabe hat Jene, welche allein sein Leben zu beglücken vermag, hinüber an das Land gefahren, von wo sie in die Ferne zieht. Hier hat sie ihm noch ein Mal ein Lebewohl gesagt, hier hat er ihr noch ein Mal sein Leid geklagt. Jetzt mag der Nachen für immer ruhen; er bleibt allein; er hört nur die Weiden rauschen; hier will er einsam sein. Er fühlt sein hartes Geschick; sein kindliches Gemüth trauert: — aber es ist gottergeben. Daher bei den eingemischten Schmerzensgefühlen diese edle Ruhe, entsprungen aus einer Resignation, welche man in dieser Welt der Einfalt häufiger und auf eine rührendere Weise findet, als in den höheren bürgerlichen Kreisen, wo diese Verziehtung in der Regel die Frucht des Sieges im härtesten Kampfe ist. Diesen Charakter edler Einfachheit in der Musik zu treffen, ohne in das Gemeine zu sinken; den nach Innen grabenden Schmerz mehr andeutend zu bezeichnen, als ihn mit starkem Kolorit heraustreten zu lassen — das war eine schwere Aufgabe, deren Lösung dem jugendlichen Tonsetzer alle Ehre bringt und für die Folge viel verspricht. Daher muss auch der Sänger (und nach seinem Antheile der Begleitende) im Vortrage sehr rücksichtsvoll verfahren, um den zarten Stellen die gehörige Tiefe zu verleihen und bei den kräftigen Partieen nicht zu stark aufzutragen. Da aber der Dichter in der Stelle „dort hab' ich ihr noch ein Mal mein tiefes Leid geklagt" so deutlich die im Gemüthe lebende schmerzvolle Stimmung bezeichnet, so möchten mehr Wemuth aussprechende Harmonieen bei den treffenden Stellen einzumischen gewesen sein. Vielleicht sollte die im 7ten Takte, und später öfter vorkommende kl. Secunde (fis g) dies charakterisiren. Das findet aber der Ref., selbst als durchgehend, zu hart. Er würde lieber die gr. Secunde (f g) nehmen und andere klagende Akkorde gebrauchen. —

In Nr. 4: „Bitte an den Strom" zeigt sich das brave dramatische Talent des Herrn *Schmitt.* Tiefer Schmerz presst das betrübte Herz; daher gleich im Anfange die Bezeichnung: Allegro molto appassionato. Gewaltige Aufregung herrscht in dem Gemüthe, wie es selbst in den Figuren der Begleitung dargelegt ist. Bei der Stelle „Schlägt in den schönen Auen allen, die du bespülst, für mich kein Herz" mischt sich beruhigende Hoffnung ein. Aber bald darauf kehrt der Kummer im manichfaltigen tiefen Ergriffe und in steter Steigerung zurück. Bei der Stelle „Ich steh' umsonst an Deinem Ufer" verleiht die Hoffnung der Beglückung einen erheiternden Lichtstrahl. Bald jedoch kommt wieder das drückende Leid, hervorgerufen durch das empfindungslose Vorrüberrauschen des Stromes, der dem Flehenden nichts zurücklässt. Da beginnt die Klage erneuert, wie im Anfange, und das drängende, nun veränderte Bitten „O! so beglücke mich anders! Und weil du nichts für

mich gebracht, so nimm hinweg, was mich quälet, spül' es hinweg mit Wogenmacht!" Auf diese bewegte, leidenschaftliche Stelle folgt jetzt die wehmuthvolle „lass meine Schmerzen mich versenken in deiner Wasser tiefes Grab"; darauf die mit Agitato und Allo molto im ¾ bezeichnete „und trage sie mit rascher Eile zum fernsten Meere mit hinab", wo die in der Begleitung vorkommenden Sechzehntheils-Sextolen die grösste Bewegung des Gemüthes und die im Basse gegebenen Accente und abgerissenen Akkorde die tiefen Einschnitte in das Herz charakterisiren. Das geht nun noch in ein Presto ⅜ über, worin der im Gemüthe vorfindliche Schmerzens-Sturm in den bewegten Figuren heraustritt, während die Singstimme ihre Klage einmischt, welche zuletzt das gepresste Herz in den stärksten Tönen, wie in einem leidenschaftlichen dramatischen Gesange, entströmen lässt. —

Gewiss ein reiches, ergreifendes Seelengemälde! voll Effekt! so ganz im allgemeinen Geist der neueren Zeit — —; leider! aber nicht im edlen Sinne des Dichters und — entsprechend dem Charakter des Liedes, als eines lyrischen Gedichtes! — In Bezug auf das Erste bezeichnet der Dichter sein Gedicht mit „Bitte an den Strom". Wohl gibt es eine drangvolle Bitte —; aber konnte der Dichter eine so stürmische gemeint haben? Weiset er doch selbst auf eine mildere Auffassung und Behandlung hin, wo er gleich im Anfange sagt: „Wohin mit deinen Fluthen, du stiller Strom?" Hierdurch und durch die angeführte Aufschrift hatte er für das Ganze den weichen, flehenden Charakter festgestellt, der sich zur wehmüthigen — aber doch edlen — Klage absenkt, zur heilenden Hoffnung sich erhebt, kurz, welcher die tiefsten, weichsten, innigsten Gefühle in sich aufnimmt. Und das Lied bewegt sich nach seinem lyrischen Charakter in einfacher Weise, in mehr gemässigten Verhältnissen, nicht in sich aufnehmend den Schwung der Ode; und wie weit entfernt vom Geiste des Dramatischen! — Dichter und Tonkünstler bindet aber dasselbe Gesetz.

F e u i l l e t o n.

Thalberg hat in Dänemark Concerte gegeben und vom König das Ritterkreuz des Danebrogordens erhalten. Nachher concertirte er, ebenso wie *Karl Schuberth*, in Schweden.

Kapellmeister *Taubert* in Berlin hat den Koburgischen Hausorden erhalten. —

Fräulein *Karoline Mayer*, früher in Leipzig, ist in Wien, ihrer Vaterstadt, mit vielem Beifall aufgetreten.

In Berlin ist der Musikdirektor und erste Violinist am Adelphitheater zu Glasgow, *Allwood*, mit einem schottischen Musikcorps eingetroffen, das in den Hauptstädten des Kontinents sich mit ächt schottischen Compositionen, Ouverturen, Liedern, Tänzen etc. hören lassen wird. Die Leute — natürlich im bergschottischen Kostüm — sind theils Mitglieder schottischer Orchester, theils aus bergschottischen Militärmusikchören.

Neue Opern. In Paris: La Bouquetière, von *Adolph Adam*, in der grossen Oper aufgeführt. Gefiel nur mässig; die Ausführung war sehr gut. — In Stettin: Rübezahl, komische Oper in einem Aufzuge von August Conradi. Gefiel. — In Stockholm: Die weisse Frau von Drottningholm, komisches Singspiel, Musik vom Prinzen Gustav, einem Sohne des Königs von Schweden.

Todesfälle. In Wien starb *Joseph Weigl's* Witwe, 76 Jahre alt. — Ebendaselbst der Musikalienhändler *Heinrich Müller*, am 29. Mai. — Ebendaselbst am 1. Juni der bekannte Schriftsteller Dr. *Fr. Wiest*, der auch über Musik Manches geschrieben. — Am 10. Juni starb in München der grosse Klarinettvirtuos *Bärmann*, 64 Jahr alt, länger als 40 Jahre Mitglied der dortigen Hofkapelle.

Theaterdirektor *Löwe* aus Mainz hat seine Opernvorstellungen in Strassburg beendet; sie fanden die allgemeinste Anerkennung.

„Der Schauspieldirektor", komische Operette von *L. Schneider*, mit Musik von Mozart, die bereits an mehreren Orten auf die Bühne gebracht worden ist, fand auch in Mannheim vielen Beifall.

Den 8. und 9. August wird in Elbing ein „preussisches Sängerfest" gefeiert.

Der Gymnasialmusikdirektor *Geiss* in Halberstadt hat den preussischen rothen Adlerorden vierter Klasse erhalten.

Donizetti hat endlich die Irrenanstalt zu Ivry bei Paris verlassen, wo er zwei Jahre und drei Monate vegetirte. Sein Irrsinn ist zu stiller Melancholie, dumpfem Hinbrüten geworden; alle körperliche und geistige Empfindung scheint von ihm gewichen zu sein. Sein Neffe, *Andreas Donizetti*, hat vom Polizeipräfecten die Erlaubniss bekommen, ihn in Paris unter seiner Pflege und Obhut zu halten.

Charles Mayer ist von seiner Kunstreise wieder nach St. Petersburg zurückgekehrt.

Die Direktion des Breslauer Theaters ist auf die Herren *Nuribs, Kiessling* und *Remiann* übergegangen.

Jenny Lind hat in London einen Heirathsantrag von Lord Burghersh, dem Bruder des englischen Gesandten in Berlin und bekannten Musikdilettanten und Componisten Grafen Westmoreland, erhalten, denselben jedoch mit der Erklärung, dass ein früheres Versprechen sie hindere, höflich abgelehnt. — Von der Königin erhielt sie eine aus Gold gearbeitete, mit Edelsteinen besetzte Nachtigall; dies hat sie nicht abgelehnt, trug vielmehr des Abends die besagte Nachtigall im Theater als Haarschmuck.

Graf *Mathias Wielhorsky*, bekannt als ausgezeichneter Violoncellist und auch als Componist für sein Instrument, ist aus Petersburg in Berlin angekommen, um Einleitungen zu einem grossartigen, in St. Petersburg abzuhaltenden Musikfeste zu treffen, woran auch *Mendelssohn-Bartholdy* und *Meyerbeer* Theil nehmen sollen.

Berlioz' Faustmusik ist in Berlin unter Leitung des Componisten aufgeführt worden, ohne besonderen Beifall zu finden.

Eine juristische Zeitschrift theilt einen interessanten Prozess zwischen dem früher in Leipzig, jetzt in München angestellten Baritonisten *Kindermann* und der Dresdener Hoftheaterdirektion mit. Letztere hatte dem Ersteren ein Gastspiel von vier Rollen (à 40 Thlr.) bewilligt, das zu einer gewissen Zeit abgehalten und nach dessen günstigem Erfolg *Kindermann* an der Dresdener Bühne angestellt werden sollte. Die Theaterdirektion schrieb ihm jedoch das Gastspiel ab, und zwar aus dem Grunde, weil der Generaldirektor zur fraglichen Zeit eine Reise antreten müsse, also in Dresden nicht anwesend sein könne. *Kindermann* klagte nun, obwohl das Gastspiel hiernach nicht stattgefunden, gegen die Direktion auf Bezahlung der 160 Thlr. Das erste Erkenntniss verurtheilte die Beklagte ohne Weiteres, weil lediglich durch ihre Schuld

das Gastspiel verhindert worden, Kläger aber zu dessen Leistung bereit gewesen, so dass dasselbe Seiten des Klägers als wirklich geleistet zu betrachten sei. Das zweite Erkenntniss wies jedoch die Klage „angebrachter Maassen" ab, hauptsächlich deshalb, weil nicht anzunehmen sei, dass Kläger, wenn er durch einen ohne seine Schuld eingetretenen Umstand an dem Gastspiele verhindert worden, seiner Verbindlichkeit habe ledig sein sollen, während die Beklagte die ihre nichts desto weniger erfüllen müsse; weil als blose Entschädigung das Honorar zu hoch sei; weil die Gastrollen nur Nebensache und Mittel für einen anderen Zweck, nämlich das Engagement, anzusehen, nun aber die Beklagte das Gastspiel nur für die bedungene Zeit, nicht für immer abgeschrieben. — Das dritte Erkenntniss bestätigte das zweite, obwohl aus etwas anderen Gründen. Es fand nämlich in der Klage einen Mangel, weil Kläger das Abschreiben des Gastspiels und seine Antwort darauf nicht deutlich genug, namentlich nicht wörtlich in seine Klage aufgenommen. Daraus erst würde sich haben beurtheilen lassen, ob die Theaterdirektion den Kläger gehindert hat, während der fraglichen Zeit, in welcher die Gastrollen gegeben werden sollten, dieselben wirklich zu geben.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Auf die von den Pianoforte-Virtuosen **Kullak, Dreyschock** und **Neruda** in vielen Concerten mit grösstem Beifall vorgetragenen **Piano-Compositionen** erlauben wir uns aufmerksam zu machen:

Heller. Die Forelle von Schubert, Caprice. Op. 34. 17½ Sgr. Tarantella p. Piano. Op. 53. 2. Auflage. 25 Sgr.

Kullak. Transcriptionen aus Norma, Lucrezia Borgia und Robert d. Teufel à 15 Sgr. Impromptu. Op. 25. 17½ Sgr. Gr. Fantasie über Lieblingsthemas aus: Ein Feldlager in Schlesien von Meyerbeer. Op. 30. 1 Thlr. (Obige zu 4 Händen, dito leicht arr. à ½ — 1 Thlr.)

Reissiger. Scherzo. Op. 132. 10 Sgr.

Ferner:

Musik zu Struensee von Meyerbeer

im vollst. Clavierauszug, arr. von **Kullak** u. **Klage.** 3 Thlr., zu 4 Händen arr. von **Klage** 4½ Thlr., in Partitur, Orchester, in Stimmen, Ouverture, Gr. Polonaise, der Aufruhr, Trauermarsch etc. à 4 — 8 Thlr., dito einzeln für Piano u. zu 4 Händen, für Violinquartett arr. von **Ressel.**

Durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen.

Berlin.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Für Violoncello und Piano.

Lindner, Aug., Op. 3. Fantasie über 2 deutsche Lieder „Mein Reichthum" und „An Adelheid". Pr. 22 gGr.

Lindner, Aug., Op. 4. L'infidèle. Elegie. 12 gGr.

erschienen im Verlage der Hofmusikalienhandlung von

Chr. Bachmann in Hannover.

Sehr empfehlenswerth.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben erschienen:

Für Schule und Haus.
Vierstimmige Lieder
für Sopran, Alt, Tenor und Bass.

Componirt von

Moritz Ernemann.

Op. 18. Partitur und Stimmen Preis 6 Sgr. Die Partitur kostet einzeln 2 Sgr. Die Stimmen sind in beliebiger Anzahl durch alle Buchhandlungen zu dem höchst billigen Preise von 1 Sgr. pro Stimme zu beziehen.

Auf je 6 Exemplare wird ein Freiexemplar gegeben.

Robert Schumann,

Op. 61. Sinfonie Nr. 2 in C für Orchester,

erscheint zunächst in Stimmen, später in Partitur und für Pianoforte zu 4 Händen bei

F. Whistling in Leipzig.

A. Henselt's neueste Werke!

Nächsten Monat erscheint in Unterzeichneter mit Eigenthumsrecht für Deutschland (St. Petersburg bei **M. Bernard**):

Deuxième Impromptu pour Piano par A. Henselt. Oeuv. 17.

Quatre Romances pour Piano par A. Henselt. Oeuv. 18.

Wien, im Juni 1847.

Pietro Mechetti qm. Carlo,
k. k. Hof-, Kunst- und Musikalienhandlung.

So eben ist mit Eigenthumsrecht in unserem Verlage erschienen und durch alle Musikhandlungen zu beziehen:

B. Molique, Ungarische Fantasie. Op. 26. Für Violon mit Orchester 2⅔ Thlr., mit Piano 1⅔ Thlr.

Th. Täglichsbeck, Trio f. Piano, Violine und Violoncell. Op. 26. 2⅓ Thlr.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Bei **B. Schott's** Söhnen in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Batta, A., Souvenir de Dom Sebastien, Elégie avec acc. de Piano. Op. 48.

Burgmüller, Fr., Cantabile et Rondo-Valse sur l'Op. Ne touchez pas à la reine. Op. 95. Nr. 2.

— — Une Soirée de printemps, Mélodie variée. Op. 95. Nr. 3.

Döhler, Th., Fantaisie de concert sur la Sonnambula. Op. 66.

Goria, A. und **Herm.,** Duo de concert sur Don Pasquale. Op. 29.

Rosellen, H., Fantaisie sur l'op. Il Furioso. Op. 95.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Juli. **Nr. 27.** 1847.

Inhalt: Die Disposition der neu zu erbauenden St. Petriorgel zu Hamburg; Beiträge zur Kenntniss des Orgelwesens. — *Nachrichten*: Aus Frankfurt a. M. Aus Dresden. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Die Disposition der neu zu erbauenden St. Petriorgel zu Hamburg.

Beiträge zur Kenntniss des Orgelwesens.

Wie schlimm es mit dem Orgelwesen in manchen Gegenden unsers Vaterlandes noch steht, und in welche Hände verwaltende Kirchenbehörden bei Erbauung neuer, oder grösserer Reparatur älterer Werke häufig gerathen, ist bekannt genug. Freilich aber ist auch bei keinem Unternehmen der Unternehmer in der Regel so dem blinden Zufalle ausgesetzt, als gerade beim Orgelbau; denn selten möchte sich bei einer Kirchenbehörde im eigenen Schoosse diejenigen Kenntnisse auch nur in annähernd genügender Maasse vorfinden, welche zur Abgabe eines ausreichenden Urtheils über Orgelwesen oder Orgelbau, und zur Führung einer gehörigen Controle darüber erforderlich sind. Gemeinhin muss daher der Organist oder irgend ein Musiker, dem man, irrthümlich genug, schon als solchem auch die Fähigkeit in Orgelsachen ein kundiges Wort mitzureden zutraut, aushelfen. Nun aber gibt's unter hunderten, ja tausenden dieser Herren oft kaum einen einzigen, der vorkommenden Falles mit Rath und That wirklich nützend an die Hand zu geben im Stande wäre. Daher wird denn z. B. bei Errichtung neuer Werke gewöhnlich eine Disposition irgend eines älteren Werkes zur Hand genommen und etwas zurecht gestutzt, d. h. ein oder das andere Register nach Gutdünken und Meinung hinzugefügt, hinweggelassen oder auch blos anders genannt, ohne Rücksicht darauf, dass eine Disposition, die für eine bestimmte Kirche passend ist, für eine zweite, deren Dimensionen und Baustil anderer Art sind, sich als gänzlich unbrauchbar erweisen wird.*)

Es kommt noch hinzu, dass Disponenten dieser Art gewöhnlich sich mit dem blosen Copiren der Registernamen begnügen, ohne eine Ahnung davon zu haben, dass manche derselben in der Regel beinahe nicht viel mehr als eben nur Namen sind, die für die Beschaffenheit der Sache nur geringen Anhalt geben, indem fast jeder Orgelbauer bei Anfertigung vieler, namentlich der obligaten Stimmen seine eigene Art und Weise in Betreff der diesem zu gebenden Klangstärke, Intonirung und Klangfarbe besitzt, weil es darüber keine feste Regel weder gibt noch geben kann, und Geschmack, Vorliebe und Gewohnheit dabei mit in Betracht kommen. Auch geschieht es nicht selten, dass bei solcher Gestalt angefertigten Dispositionen manchmal nur um ein quantitativ bedeutendes Werk zu erhalten, eine Masse von Registern ohne Princip und Auswahl, höchstens aus dem Grunde, weil in dieser oder jener Orgel ähnlich benannte sich vorfinden, zusammengehäuft werden, wodurch denn oft eine Anzahl von nach gleichem System (Aequisoni) construirter neben einander, oder aber auch solche, die ganz und gar nicht zusammenpassen, in ein Werk hinein disponirt werden, von denen das eine die Wirkung des anderen aufhebt, und wo es in solchem Falle manchmal unbegreiflich erscheint, wie so manches in quantitativer Hinsicht grossartig erscheinende Werk nichts destoweniger nur geringe Wirkung thut. Beispiele solcher fehlerhafter Anlagen, bei denen Mühe und Geld umsonst vergeudet worden, finden sich leider häufig genug. — Aber es bedingt die Beurtheilung und Entwerfung eines Orgelwerkes ausser dem Vertrautsein mit demjenigen Theile der Akustik, durch dessen Hilfe allein Fehler der

*) So z. B. klingt ein für einen mit bedeutender und vielfacher Schallberechnung versehener Raum (eine Eigenschaft, die fast alle im sogenannten gothischen oder Spitzbogenstil, mit Chor, Schiff, Abseiten und Capellen gebauten Kirchen besitzen) berechnetes Werk ganz anders in einer etwa im italienischen Stile, mit Rundbogen gebauten, mit Tonnen- oder Flachgewölben versehenen Kirche. Noch anders ist die Wirkung, wenn der Raum vollkommen viereckig ist und z. B. ein Parallelepiped bildet. Während dort die engere Mensur und eine verhältnissmässig grössere Anzahl von Aliquotregistern (Quinten, Mixturen) an Ort und Stelle sind, um dem Klange Schärfe und Deutlichkeit zu geben, würde hier die gleichmässige Anwendung derselben eine ganz abscheuliche Wirkung hervorbringen. Wiederum sind grössere oder geringere Räumlichkeit wichtige in Betracht kommende Momente. Erst die neueren Fortschritte im Bereiche der Akustik haben es möglich gemacht, in einzelnen gegebenen Verhältnissen obiger Art gleich die erforderlichen Bestimmungen a priori treffen zu können, während man früher sich mit Versuchen behelfen musste und mit manchem an und für sich gut disponirten Werke nur deshalb, weil es für den Raum in dem es wirken sollte, nicht berechnet war, ungeachtet kostspieliger Aenderungen und Experimente oftmals den gewünschten Zweck nicht erreichte. Dasselbe kommt freilich noch jetzt aus Mangel an Sachkunde mehr als zu häufig vor. — Beiläufig mag hier noch erwähnt werden, dass der bis vor einigen Jahren mit Heftigkeit aber ziemlich einseitig geführte Streit über die Nützlichkeit und Zweckmässigkeit der Mixturen wohl jetzt durch Berücksichtigung der obenerwähnten Umstände als erledigt erscheinen dürfte.

Digitized by Google

gerügten Art vermieden werden können, noch einen Fond anderweitigen, namentlich mechanischen und technischen Wissens, welchen ein Musiker, und sei er in seinem Fache noch so tüchtig, als solchen nicht besitzt, vielleicht nicht einmal ohne Beeinträchtigung in der Ausübung seiner Kunst besitzen kann, da zu dessen Erlangung ein ganz besonderes Studium und vielfache Uebung gehört.

So ist denn z. B. ohne Vertrautsein mit den speciellen Grundsätzen der Mechanik die Beurtheilung der Zweckmässigkeit des Registerwerkes eine Unmöglichkeit, ohne physikalische Kenntniss bleibt die Windzuführung und Intonation, so wie die Einrichtung der Windladen*) ein hermetisch verschlossenes Geheimniss, und während ein Organist als solcher in der Regel nur über momentane Spielweise und den Effect, nämlich in dem Augenblicke, wo er ein neues Werk zur Probe spielt, ein Urtheil abzugeben im Stande ist, liegt alles Uebrige, was die Dauerhaftigkeit und Güte der Orgel, deren innere Structur insbesondere, die Richtigkeit der Mensuren**), die gehörige Intonation, so wie Zweckmässigkeit und richtige Anlage der Windführungen***), der Traktur, Register und sonstige Mechanik, nicht weniger was Güte und Zweckmässigkeit des Materials†) anlangt, ganz ausser seinem Bereich, und doch erscheint die Kenntniss dieser Dinge bei Untersuchung eines Orgelwerkes um so unerlässlicher, als sie gerade auch hinsichtlich des Kostenpunktes, also des pekuniären Werthes der Orgel, von grösster Wichtigkeit ist, indem es sich dabei nicht etwa um ein paar Thaler, sondern um tausende handelt, und es zugleich Dutzende von Mitteln gibt, Mängel, Nachlässigkeiten und Betrügereien*) so zu verdecken, dass der Nichteingeweihte keine Ahnung davon erhält und ein Werk auf den ersten Augenblick vielleicht für ganz vollkommen erklärt, dessen Nichtsnutzigkeit sich späterhin durch die Nothwendigkeit mannichfacher und kostspieliger Reparaturen und Umänderungen herausstellt. Freilich ist es gerade das, was gewissenlose und interessirte Orgelbauer bezwecken, um sich auf diese Weise immerwährenden Verdienst zu verschaffen, indem selbst für den Fall, dass Jemand auf den Gedanken käme, die Ursache der Mangelhaftigkeit zu suchen, wo sie sich wirklich findet, nämlich in der ursprünglich schlechten Arbeit, es wiederum der Ausreden die Menge gibt, welchen der Nichtkenner nicht das Geringste entgegenzusetzen vermag.

Dass somit ein Musiker an und für sich oder ein Organist als solcher, selbst beim besten Willen, in diesem Fache keinen competenten Richter abgeben könne, ist ersichtlich. Schlimmer aber steht die Sache noch, wenn Organist und Orgelbauer gar unter einer Decke spielen, ein Umstand, der leider nicht so selten vorkommt als man glauben möchte. Es haben daher, um beim Orgelbauen möglichst sicher zu gehen, manche Staaten eigene Sachkundige angestellt, deren Rath bei vorkommendem Fall in Anspruch genommen wird, wie es z. B. in mehreren süddeutschen Staaten, ferner in Preussen, Schleswig-Holstein etc. der Fall ist.**) Eine Einrichtung, die lobenswerth ist und deren Nutzen und Zweckmässigkeit durch den etwaigen Umstand, dass in diesem wie in jedem anderen Fache auch wohl einmal Meinungsverschiedenheiten aufkommen können, keineswegs beeinträchtigt werden kann.

Wie es nun um die Beschaffenheit des Orgelwesens in Hamburg stehe, darüber mag statt alles Raisonnements das Nachfolgende selbstredend Beispiel und Beleg liefern.

Der Brand Hamburgs im Jahre 1842 hat zwei bedeutende Orgelwerke vernichtet, die der Nicolai- und Petrikirche. Die Letztere erhebt sich schon allmälig

*) Secretum organi hiess nicht ohne Grund die Windlade bei den älteren Musikern.

**) Falsch mensurirten Pfeifen kann durch künstliche Intonirung und noch einige andere Hilfsmittel nachgeholfen werden, nur halten sie sich nicht lange so.

***) Spanische Reiter, Stiche, heimliche Ventile u. dgl. müssen bei fehlerhafter Windführung die schlechte Construction derselben, freilich zum grossen Nachtheile des Werkes, verbergen helfen. Zur Entdeckung solcher Pfuscherei gehört ein geübtes Auge.

†) Das Pfeifenzinn findet sich nicht selten, selbst da, wo reines Zinn vorgeschrieben ist, mit bedeutenden Zusätzen von Blei und anderem Metall verfälscht, was die Dauerhaftigkeit und das Ansehen der Pfeifen beeinträchtigt und den Klang derselben verschlechtert. Bei dem bedeutenden Unterschiede des specifischen Gewichtes der beiden Metalle kann dem Zinn schon eine beträchtliche Quantität Blei beigemischt werden, ehe der Unterschied sehr stark ins Auge fällt, und ausserdem gibt es der betrügerischen Mittel mancherlei, wodurch, wenigstens für die erste Zeit, einer solchen schlechten Mischung der Glanz und das Ansehen unverfälschten Metalles gegeben werden kann (z. B. Spiauterlegirung). Referent untersuchte einmal, blos mittelst der Wasserwägung, einige Pfeifen eines Registers, welche von halbschichtigem Metalle, einer Mischung von gleichen Gewichtstheilen Zinn und Blei, sein sollten, und fand auf diesem Wege die Zusammensetzung des Materials der Schäfte — Kern und Füsse wurden vorher beseitigt — aus $1\frac{1}{4}$ Gewichtstheilen Zinn und $8\frac{3}{4}$ Gewichtstheilen Blei bestehend. Muthmasslich befanden sich aber noch andere Ingredienzien, mithin noch weniger Zinntheile in der Masse, um ihr etwas mehr Festigkeit und Farbe zu geben. Das ganze Register wog etwa 1400 Pfd., und, abgesehen von der durch diese Metallfälschung bewirkten schlechteren Beschaffenheit des ganzen Werkes, so waren mindestens 80 — 85 Thlr. dafür zu viel bezahlt worden. Das fand bei einem einzigen Register Statt, was kann sich nun nicht erst bei 50 bis 60 ereignen, wenn ähnlich damit verfahren wird!

*) Referenten ist ein bedeutendes Orgelwerk bekannt, bei dessen Reparatur mehrere ältere noch sehr gute Register ohne Weiteres verschwanden, um, als angeblich unbrauchbar, durch neue ersetzt zu werden. Eins der ersteren soll, wie späterhin hat verlauten wollen, in einem anderen Werke nach Amerika gewandert, also doch noch sehr gut verwendbar gewesen sein. Ein zweites, durch besondere Arbeit und kunstvolle eigenthümliche Intonation werthvolles Buxbaumregister, mit dem die Ungeschicklichkeit der zur Reparatur Berufenen nichts anzufangen wusste, wurde verschleudert. An die Stelle mehrerer grossen Metallpfeifen wurden hölzerne eingesetzt, u. dgl. m.

**) Freilich kann ein solcher da, wo ihn seine Pflicht nöthigt, einmal in ein Wespennest hineinzugreifen, auch wohl ein Mal in einen harten Stand gerathen. Dem bekannten, um das Orgelwesen so verdienten Musikdirektor *Wilke*, früheren Mitarbeiter dieses Blattes, ist s. Z. Aehnliches passirt. Unsaubre Sippschaft, deren nichtsnutzige Praktiken jedem Sachverständigen auf den ersten Blick klar vor Augen lagen, entblödeten sich nicht, den eigenen Schmutz und Geifer stromweise auszugiessen, um einen Mann, der seine Pflicht erfüllte, mit Gemeinheiten aller Art zu überschütten. Herr *Wilke* mag sich beruhigen. Wem man in der Hauptsache und mit Grund nichts weiter vorzuwerfen vermag, als sein mit Ehren erlebtes — hohes Alter, dem wird die Achtung aller Redlichdenkenden vollkommen ungeschmälert verbleiben.

Digitized by Google

wieder aus den Trümmern, und dürfte vielleicht noch vor Ablauf dieses Decenniums der neuen Weihung entgegensehen. Auch hat die Behörde bereits vor etwa zwei Jahren die ersten Vorkehrungen behufs Errichtung einer neuen Orgel getroffen. Man hat sich nämlich eine Disposition und eine Art Orgelbaucontract aufsetzen lassen, und Beides an verschiedene deutsche Orgelbauer zur Veranschlagung versendet. Ob diese sich so ohne alles Weitere darauf eingelassen haben, ist uns bis jetzt unbekannt, wir müssen es jedoch bezweifeln, da beide genannte Stücke die enormste Unkunde ihrer Urheber zu Tage fördern.

Die beste Kritik der erwähnten Disposition und der Baubedingungen liefern beide Theile durch sich selbst, weshalb wir sie hier in extenso anführen, und nur für weniger Kundige einige Marginalbemerkungen mit einfliessen lassen:

Disposition der neuen St. Petri-Orgel.

A. Erstes Manual oder Hauptwerk.

1. Principal, 16 Fuss, von engl. Zinn, mit aufgeworfenen Labien, sauber polirt, in die Fronte.
2. Quintatön, 16 F. von Metall.
3. Octave, 8 F. dergl.
4. Octave, 4 F. dergl. Soll heissen Superoctave.
5. Octave, 2 F. dergl. Wie vor.
6. Gemshorn, 8 F. dergl.
7. Gemshorn, 4 F. dergl.
8. Viola di Gamba, 8 F. dergl.
9. Quint, 5⅓ F. dergl.
Wie verirrt sich das Register hierher? Das Hauptwerk soll doch den 8 Fusston halten, eine Quinte aus 8 Fuss wie hier unterstützt aber, wenn richtig construirt, nur den 16-Fusston, und bewirkt daher Undeutlichkeit; unrichtig construirt dagegen, wie sie so häufig vorkommt, macht sie sich selbständig geltend durch unangenehmes Geheul. Jedenfalls ist sie hier ganz am unrechten Orte.
10. Cornett, 5fach, 2 Fuss, von Metall. Ist ein completes Unding:
Ein guter wirksamer Cornett kann nur aus 8 Fuss genommen werden, und muss sogar sich obligat benutzen lassen. Der vorliegende angebliche Cornett aus 2 Fuss aber ist hier gar nicht zu gebrauchen, um so weniger, als er eigentlich nur eine fehlerhafte Repetition oder Doublette von Nr. 11 ist.
11. Mixtur, 6 — 8fach, 2 Fuss; von Metall.
Wird besser gleich aus 4 Fuss genommen, um das öftere Repetiren zu beschränken. Warum ist aber die Art und Weise der Repetition, die bekanntlich mehrfach und von verschiedenartiger Wirkung ist, nicht vorgeschrieben? Hier hätte Disponent Gelegenheit gehabt, seine Befähigung zum Disponiren zu beweisen, denn dergleichen lässt sich nicht so ohne Weiteres von den Registerknöpfen anderer Orgeln ablesen.
12. Nasard, 2⅔ Fuss; von Metall.
13., 14. u. 15. Trompete, 16 Fuss, 8 Fuss u. 4 Fuss; von Metall.

B. Zweites Manual oder Oberwerk.

16. Bourdon, 16 Fuss, von Holz, *gedeckt!*
Sind Disponenten etwa auch offene Bourdon's bekannt?
17. Salicional, 8 Fuss, von Holz, *offen.*
Item, hat Disponent je ein gedecktes Salicional gesehen oder gehört? Ein wirklich gutes Register dieser Art darf übrigens nicht von Holz, sondern muss mindestens von Metall, noch besser aber von Zinn verfertigt werden, denn letzteres Material ist einzig und allein im Stande, einer so eng mensurirten den erforderlichen charakteristischen streichenden Klang in gehörigem Maasse zu verleihen.
18. Octave, 8 Fuss, von Metall.
Eine Octave bezieht sich immer auf ein Principal, dessen Grösse jedesmal das Doppelte der Octave beträgt. Da ein Principal 16 Fuss aber hier nicht vorhanden ist, so kann auch von keiner dazu gehörigen Octave 8 Fuss die Rede sein. Es müsste daher hier Principal 8 Fuss heissen, und das Register, da es zum Klangfundament dieses Claviers gehört, nicht von Metall, sondern von Zinn verfertigt werden.
19. Octave, 4 Fuss, von Metall.
Gehört zu einem Principal 8 F. und nicht zur Octave 8 F., denn in Bezug auf eine grössere Octave wird die nächstfolgende zu demselben Fundamente gehörige immer Superoctave genannt.
20. Spitzflöte, 8 F., von Metall.
21. Flauto traverso, 4 F., von Holz.
Eine 4füssige Flauto traverso ist eigentlich keine Traversflöte, oder hat Disponent mit der Bezeichnung 4 Fuss etwa im Sinn gehabt, dass dies Register nicht durchgehen, sondern erst bei C beginnen solle?
22. Octave, 2 F., von Metall.
Muss Superoctave heissen.
23. Rauschpfeife, 2 F., von Metall, und
24. Mixtur, 4fach 2 Fuss! von Metall.
Also eine einfache und eine doppelte Rauschpfeife! Ein ordentliches zur Abrundung und Füllung dienendes Quintenregister dagegen hat Disponent leider vergessen, dafür aber so viel junges Geschrei disponirt, dass auf einem solchergestalt eingerichteten Werke eine ordentliche Melodie niemals zu spielen sein, und jeder vernünftige Organist diese beiden Register lieber stecken lassen wird, um sich sein Spiel nicht zu verderben.
25. Trompete, 8 F., von Metall, und
26. Oboe und Krummhorn, 8 F., v. Metall, aufschlagend!
Also zu einem Register, mit aufschlagenden Zungen, der Trompete, noch ein zweites! Gerade für die Oboe eignen sich einschlagende Zungen am Besten, und würden, namentlich des Gegensatzes zur Trompete halber, hier am richtigsten Platze sein. Und was ist unter dem altfränkischen mehrdeutigen Registernamen Krummhorn zu verstehen? Soll es den Bass zur Oboe bedeuten, warum denn nicht ganz einfach und verständlich: Dulcian oder Fagott, was beides auf eins herauskommt; oder noch besser gar nichts, denn jeder Orgelbauer weiss von selbst, wie eine Oboe in den unteren Tönen fortzuführen ist.

Digitized by Google

C. Drittes Manual oder Brustwerk.

27, 28 u. 29. Rohrflöte, 16 Fuss, 8 F. u. 4 F., von Metall.

30. Octave, 8 F., von Metall.
Wovon die Octave? Es muss Principal 8 F. heissen, und das Material Zinn sein.

31. Octave, 4 F., von Metall.

32. Hohlflöte, 8 F., *von Holz*.
Eine überflüssige Bemerkung! Hohlflöten werden immer nur von Holz angefertigt. Disponent würde dagegen wohlgethan haben, wenn er bei diesem Register den Grad der bezweckten Klangfülle, also Intonation und Mensur angegeben hätte.

33. Flachflöte, 2 F., von Metall.

34. Cornett, 2fach, 2 F., von Metall.
Ein solches Register gibt's gar nicht. Höchstens kann eine Rauschpfeife weiter Mensur darunter verstanden werden, und deren Anwendung würde hier um so fehlerhafter sein, als Nr. 36 bereits eine solche und zwar doppelte Rauschpfeife enthält. Eine Quint, $2^2/_3$ Fuss, wäre dagegen am Orte gewesen.

35. Oboe, 8 F., von Metall.
Nutzlose und daher fehlerhafte Wiederholung von Nr. 26.

36. Mixtur, 4fach aus 2 Fuss, von Metall.
Ist offenbar falsch disponirt, da das so nothwendige Quintenregister aus 4 Fuss fehlt.

D. Pedal.

37. Octave, 16 F., von Metall.
Zum dritten Male derselbe Fehler, dieselbe Unwissenheit, die von einer Octave redet, ohne dass ein Principal vorhanden. Offenbar hat Disponent ältere Dispositionen copirt, und deren Inhalt mit Weglassung der grösseren Principalstimmen ohne die geringste Sachkenntniss bunt durcheinander gewürfelt; und so sind denn die Octaven als Verräther stehen geblieben.

38. Subbass, 32 F., von Holz, jedoch von F an aus engl. Zinn, in die Fronte gestellt, mit aufgeworfenen Labien.

39. Violon, 16 F., von Holz, *offen!*
Wo gibt es denn *gedeckte* Violon's?

40. Subbass, 16 F., von Holz, gedeckt.

41. Violoncell, 8 F., *offen*, von Holz.
Wieder der müssige Zusatz. Aber Disponent scheint alles Ernstes der Meinung zu sein, man könne auch gedeckte Register dieser Art anfertigen!

42. Octave, 8 F., von Metall.
Muss von Zinn sein, allenfalls mit mässiger Bleilegirung.

43. Octav, 4 F., von Metall.
Auch hier ist schwach legirtes Zinn vorzuziehen.

44. Quint, $10^2/_3$ F., von Metall, gedeckt.
Grosse gedeckte Quinten sind nicht rathsam, da sie leicht quintiren, wodurch denn eine Quinte zur anderen kommt und hässliche Dissonanzen zu Wege gebracht werden. Ueberhaupt steht es um die Wirkung einer $10^2/_3$füssigen Quinte immer sehr misslich.

45. Quint, $5^1/_3$ F., von Metall, offen.

46. Gedeckt, 8 F., von Föhrenholz.
Die Holzgattung versteht sich hier von selbst. Zweckdienlicher wäre es gewesen, wenn Disponent bei sämmtlichen obligaten hölzernen Registern jedesmal die taugliche Holzart angegeben hätte.

47. Posaune, 32 F., von Holz.

48. Posaune, 16 F., von Metall.

49. Trompete, 8 F., von Metall.
Diese beiden letzten Register, oder mindestens die Trompete werden besser von Zinn gemacht.

50. Trompete, 4 F., von Metall.

E. Uebrige Theile.

1. Drei Manualclaviere von Elfenbein und Ebenholz von 54 Tasten, von C bis zum dreigestrichenen F.
2. Pedalclavier von Eichenholz, 27 Tasten von C bis zum zweigestrichenen d.
3. Jalousiekasten um das ganze dritte Werk zum Oeffnen und Schliessen mittelst Fusstritt.
4. Sämmtliche Windladen für 50 Stimmen mit Schleifen und Canälen nach Vorschrift.
5. Canäle von starkem Bettseitenholz.
6. Acht Blasebälge nach Vorschrift.
7. Regierwerk für 3 Manuale und 1 Pedal, nach Vorschrift.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Frankfurt a./M. Hier gastirte bis zum Erscheinen der *Rachel* Mad. *Viardot-Garcia* mit glorreichem Beifall zwar, aber doch nicht mit dem Enthusiasmus einer *Sonntag*, *Löwe* oder *Lind*. Sie gab 2 Mal die Norma, 2 Mal die Rosine im Barbier, die Valentine in den Hugenotten, die Donna Anna, und zum Schluss wieder Scenen aus den beiden ersten Opern, und den letzten Act der Nachtwandlerin. Mad. *Viardot* ist eine imponirende, von der einfachen Natur bedeutend abweichende Effectsängerin, mit einer blendenden Coloratur und einem kolossalen Contralt. Letzteren, um ihn geltend zu machen, wendet sie nur nicht selten am unrechten Orte an, und in dieser Beziehung ist sie ein weiblicher Reichel. Hauptsächlich ist die natürliche Kraft ihres Organs und ihr Umfang — wohl vom kleinen F bis zum dreigestr. C — zu bewundern, obgleich diese Höhe künstlich ist und die Mitteltöne wenig Klang haben. Allein diese organische Kraft, verbunden mit einer vorzüglichen, Vieles ausgleichenden Schule, und einer enormen, fast verwegenen Technik, täuscht über die Abschnitte ihrer Register, wie ihre grossartige Plastik über das Zuviel, und — was das Schlimmste — über den Mangel an Gemüth und innerer Wärme. Sie kann packen und in Erstaunen setzen, kann Leidenschaften erregen und uns schaudern machen — aber sie vermag nicht zu rühren. Um Einzelnes, aber Wesentliches im Bereich ihrer Technik hervorzuheben, so wird ihre Chromatik schwerer übertroffen werden als ihr Triller und ihr Portamento. Die Cardinaltugend dieser jedenfalls genialen Frau ist die einer stets geistvollen Auffassung des Characters, und einer Consequenz

Digitized by Google

in der Durchführung, die auch dem Missgriff Achtung verschafft: denn wenn sie ihre spanische Soubrette mit dem Firniss französischer Coquetterie überzieht, und in der lyrischen Valentine (worin ihr unsere Capitain-Anschütz unstreitig den Lorbeer abringt) in einen epischen Pathos fällt, so gewährt doch die Darstellung selbst immer ein belehrendes Interesse. Die ersten Scenen ihrer Anna gab sie mit hoher ergreifender Wahrheit, und würde schon allein darin ihr dramatisches Talent bekundet haben. In dem grossen Recitative „Don Ottavio, son morta!" wie in der darauf folgenden Aria war sie in der That was man sagt: gross. In den Ensembles dagegen wirkte sie nur wenig, und die letzte Arie, die wohl zu sehr aus dem Bereich ihres eigentlichen Elements liegen mag, liess sie fallen. Als Amine machte sie den Haupteffect, indem sie (in der letzten Scene) vom kleinen G auf dem sie aushielt plötzlich zwei Octaven hinauf cadenzirte, auf dem G einen kolossalen Triller schlug und in's As überging. Nach der Wiederholung dieses Geniestreichs flogen ihr aus allen Räumen Kränze und Bouquets zu. Eine gleiche Wirkung machte sie mit ihren in der Partie der Rosine eingelegten spanischen Liedern und Chopin'schen Mazurka's, wobei sie sich zugleich als fertige Pianistin zeigte, und eben so einzig dastehen mag wie eine *Lind* mit ihren schwedischen Liedern.

Im Ganzen eignen sich unstreitig ihre geistigen Intentionen sowohl, wie ihre Kunstmittel und ihre ganze Persönlichkeit — denn erst in der Darstellung wird sie schön — hauptsächlich für leidenschaftlich-dramatische, hochtragische und auf dem Cothurn stehende Bravour-Partieen, weshalb auch ihre Norma als vollendet gelten mag; und wenn die allgemeine Stimme Mad. *Viardot* über alle ihre Vorgängerinnen erhebt, so pflichte ich dieser Stimme bei, doch mit dem Vorbehalt, mich der herrlichen *Sophie Löwe* und Miss *Kemble* erinnern zu dürfen!

Die Partieen der Norma und Somnambula sang sie in italienischer, die der Anna und Valentine in deutscher Sprache. Nur die ganze Erscheinung der *Viardot* und die damit verbundene Illusion konnte die Lachlust hemmen, wenn die alten Druiden-Chöre der Gallier sich auf gut Frankfurtisch in den Gesang der Seherin mischten, und so auch Sever, Adalgisa und selbst ihr Vater discretionell ihre Sprache wechselten. Hat nicht die Originalität der Oper schon des Störenden genug, muss eine unverzeihliche Indolenz sie gänzlich zum Unsinn machen?........

Spohr, auf seiner Reise nach London begriffen, wo er sein Oratorium: der Fall Babylons dirigiren wird, ist gegenwärtig noch hier und scheint sich zu gefallen, denn er besucht seine alten Freunde, empfängt dieselben freundlich bei sich in seinem Stammquartier, dem goldenen Schwanen, und geniesst unsere schöne Natur. Die Kunst hat er bei sich, und vorgestern gab er einem kleinen aber gewählten Kreise mit der uneigennützigsten Bereitwilligkeit im Hause Mozart ein Nachmittagsconcertchen. Er trug mit seiner Gattin und dem jungen talentvollen Cellisten *Elsner* ein Trio aus A moll, und einige kleinere Piecen wieder mit seiner Gattin vor, Alles von seiner Composition. Mad. *Spohr* ist eine gediegene Pianistin und lässt die Effecte aus dem Geiste der Composition und des Vortrags sprechen. Der Genuss und die Erhebung dieser Stunde waren so allgemein, wie die Dankbarkeit, womit sich Alles um den Maestro drängte. Wie dieser Mann in einem Alter von 62 Jahren noch spielt! Noch? Das Wort ist überflüssig. *Spohr* bleibt immer Jüngling sobald er die Geige in die Hand nimmt. Der Anblick war erhaben und rührend zugleich. Sein Adagio....nun, es wird mir doch nicht einfallen, über sein Spiel referiren zu wollen? Das schickte sich eben so wenig, als dass ihm bei dieser Gelegenheit ein jüngerer Geiger ein Compliment über seinen Ton machte. Männer wie *Spohr* soll man nicht mehr recensiren. Besonders zugegen waren die Mitglieder des Orchesters, um den zu sehen und zu hören, der vor 20 Jahren für die *Friedel* und den *Schelble*, und wohl auch für sie selbst, seine Zemire und Azor geschrieben hat. Sie fanden nicht allein Genuss, sondern auch reichliche Entschädigung dafür, dass man sie ausgeschlossen, die *Rachel* bewundern zu dürfen, die gegenwärtig hier spielt. Es gehört wieder einmal zu den Absurditäten der Bretter, dass, während man den Schauspieler und Sänger gnädigst einladet zu dem freien Eintritt im eigenen Hause, das Chor- und Orchesterpersonal abgewiesen wird.

C. G.

Aus Dresden. Concerte. — Unsere Concertsaison ist diesmal eine ungewöhnlich weit ausgedehnte gewesen. Sie hat den Kampf mit dem Frühlingserwachen der Natur — und das ist doch ihr geschworener Feind! — nicht gescheut. Ob sie denselben siegreich bestanden? das lässt sich bezweifeln, denn die Säle lichten sich mehr und mehr, was für die Concertgeber in keiner Hinsicht ein Vortheil. Und wollte man auch die Ursache dieser Erscheinung in den mancherlei Bedrängnissen der Gegenwart suchen, so würde das nur eine theilweise Erklärung geben. Die Lust am Concertbesuch hat sich bei uns, wie überall, gar sehr vermindert, und zum grossen Theile tragen die Schuld daran — die Concertgeber selbst, nicht die einzelnen als solche, sondern die Gesammtheit derselben, die einseitige Richtung auf leere Technik und blendende Virtuosität, welche die überwiegende Mehrzahl cultivirt, und welche das Publikum zu einer gewissen Blasirtheit gebracht hat, die dann bedauerlicherweise auch dahin übertragen wird, wo ernste künstlerische Genüsse zu erwarten sind.

Wir wollen indess nicht auf's Neue eine Fortsetzung der „Klagelieder Jeremiä" schreiben (in Betreff des abnehmenden Interesses an den Virtuosenconcerten würden sich die überdies in hoffnungsreiche Dankgebete verwandeln müssen!), sondern einfach und in thunlichst kleinem Rahmen eine Federzeichnung unserer Concertsaison entwerfen, anknüpfend an das, was wir in Nr. 3 — 5 des laufenden Jahrg. dies. Bl. über den Beginn (und Fortgang derselben bis Ende Novbr. v. J.) schon den geehrten Lesern mitgetheilt.

Billig stellen wir da die Abonnementconcerte und Quartettakademieen voran.

Der ersteren fanden acht statt, und schien auch der

Digitized by Google

Besuch derselben bei Beginn des zweiten Cyclus sich in sehr erheblicher Weise auffällig vermindert zu haben, so glich er doch allmälig so weit sich wieder aus, dass man die Theilnahme, bei Berücksichtigung der obwaltenden, hier schon öfter erwähnten Verhältnisse, als eine äusserlich befriedigende wird bezeichnen müssen, wenn sie allerdings auch bei Weitem lebendiger zu wünschen gewesen wäre. Dass sich aber noch ein so günstiges Ergebniss gestaltete, ist neben der Liebe zur Sache bei den Ausführenden, zunächst dem Dirigenten, Hrn. *Ferd. Hiller* zu verdanken, der durch Vorführung von Novitäten, wie durch möglichsten Wechsel das Interesse neu zu beleben und zu spannen nach Kräften bemüht war. Die Aufstellung eines tüchtigen Concertrepertoirs, das einerseits den Ansprüchen der Kenner und wahren Kunstfreunde genügen, und andererseits auch die grosse Zahl der Blasirten und Affectirten nicht ganz verscheuchen soll, die eben nur sinnlich gereizt, gekitzelt sein wollen auch in ihrem modischen Umgange mit der Muse (?) der Tonkunst — die Aufstellung eines solchen Concertrepertoirs bietet immense Schwierigkeiten, und es darin „Allen recht zu machen", ist nicht nur „ganz verteufelt schwer", sondern gradeswegs unmöglich. Deshalb wollen auch wir uns hier nicht in Erörterungen darüber einlassen, was etwa unserer Ansicht nach hätte Anderes gegeben werden können (damit würden wieder so manche Andere nicht zufrieden gewesen sein!), sondern für das Gebotene Dank und Anerkennung aussprechen, wünschend und hoffend, dass die Möglichkeit einer Regeneration des Instituts auch die Erzielung mancher dieser stillen Wünsche später herbeiführe. Dass Dank und Anerkennung wohl verdient, mag eine Uebersicht des Dargebotenen darthun. Wir hörten:

A, an Ouverturen: *Spohr*, Faust; *Meyerbeer*, Struensee (zwei Mal); *Spontini*, Olympia; *Cherubini*, Faniska; *Mendelssohn-Bartholdy*, Melusine; *Niels Gade*, Nachklänge aus Ossian; *Taubert*, Blaubart; *Ferd. Hiller*, Prometheus; *Lindpaintner*, Genueserin; *Méhul*, la Chasse — also keine Wiederholung der im ersten Jahre des Abonnementconcerts vorgeführten Werke, was auch in Betreff der Symphonieen und anderer grösseren Werke gilt; hier neu waren unter den genannten die Ouverturen Meyerbeer's, Gade's, Taubert's und Hiller's.

B, an Symphonieen: *Haydn*, in Es; *Mozart*, in G moll; *Beethoven*, Eroica, A, D, F (Nr. 8); *Spohr*, Weihe der Töne; *Mendelssohn-Bartholdy*, Nr. 3 (A moll).

C, an Chorgesängen: *Mozart*, Ave verum corpus (zwei Mal); *Cherubini*, Soldatenchor aus dem Wasserträger (für Männerstimmen); *J. Haydn*, Motette: Insanae et vanae curae; dann (hier sämmtlich neu): *Mendelssohn-Bartholdy*, „Verleih' uns Frieden gnädiglich", und Festgesang an die Künstler (zum Cölner Gesangfeste des deutsch-vlämischen Sängerbundes componirt); *Beethoven*, Elegischer Gesang: „Sanft, wie du lebtest", und das Festspiel: die Ruinen von Athen (vollständig, mit verbindender Declamation); *Hiller*, Gesang der Geister über den Wassern, und Chor („Wir ziehn gebeugt") aus dem Oratorium: die Zerstörung von Jerusalem.

D, an Solovorträgen, und zwar 1. für Gesang: Fräul. *Sophie Schloss*, Scene mit Chor aus Gluck's Orpheus, Concertarie von Mozart (mit obligater Violine), Arie von Mozart (aus Titus), und von Donizetti (aus Lucia); Fräul. *Elise Vogel*, Cavatine von C. M. v. Weber (aus Euryanthe), Arie von Mozart (aus Figaro), von Marschner (aus Hans Heiling), und einige Lieder; Frau *Schröder-Devrient* (durch einen sehr erwünschten Zufall?) Lieder. 2. Für Instrumente: Herr *Ferd. Hiller*, Concert für Piano v. Beethoven (C moll), Concert für zwei Claviere von J. S. Bach (in Verbindung mit Herrn *Ed. Röckel*); Herr *Charles Mayer*, Fantasie für Piano mit Orchester und Chor, von Beethoven; Herr *Ernst*, Romanze für Violine von Beethoven, und Fantasie über ungarische Volkslieder, eigener Composition; Herr *Joachim*, Ciaconne von J. S. Bach, Scherzo von Ferd. David, Concert (in Form einer Gesangscene) von Spohr, Fantasie über Motive aus Otello von Ernst; Herr *von Königslöw*, grosses Concert für Violine von Beethoven; Herr *Nabich*, Arie für Posaune, und Variationen für dasselbe Instrument (v. J. Starn?)

Wenn sonach bei 48 verschiedenen Nummern Beethoven durch 10, Mozart durch 5, Haydn durch 2, J. S. Bach durch 2, Spohr durch 3 Piecen betheiligt, und ausserdem Werke von Gluck, Spontini, Cherubini, Lindpaintner, Meyerbeer, Mendelssohn, C. M. v. Weber, Marschner u. s. w. mehr oder weniger repräsentirt im Repertoir erscheinen, da wird man wohl zufrieden sein dürfen!

Gestatte man uns noch einzelne Andeutungen über einzelne der in diesen Concerten zum Vortrag gebrachten Werke, von dem dritten und vierten Abonnementconcerte (am 1. und 15. December) ausgehend, da wir die beiden ersten schon in dies. Bl. besprochen haben.

Als die bedeutendsten und auch vom Publikum mit frischestem Antheil aufgenommenen Werke haben wir da Spohr's Weihe der Töne, Haydn's Symphonie in Es und Spontini's Olympia-Ouverture zu bezeichnen. Den Musikfreunden genugsam bekannt sind alle drei, und wir dürfen uns deshalb eines näheren Eingehens für diesmal jedenfalls enthalten. Die Ausführung der schwierigen Spohr'schen Symphonie war eine, nach Verhältniss der Kräfte, vortreffliche zu nennen und gereichte dem Dirigenten wie dem Orchester zur Ehre; die Haydn'sche Symphonie hätte hier und da noch etwas mehr leichte Nettigkeit der Ausführung einzelner Figuren vertragen können, während die grandiose Begeisterung der Olympia-Ouverture zu schöner Ausprägung gelangte. Gade's Ossianouverture ist ein sehr achtungswerthes, hier und da etwas mendelssohnisch gebildetes, doch aus einem kräftigen Talente und lebendiger Begeisterung geborenes Werk, bei welchem nur diese Begeisterung an einzelnen Stellen wenigstens scheinbar durch die Form (oder die Factur) erlahmt ist; das Ringen mit dem Stoffe ist noch nicht vollendet. Gedanke und Form decken sich noch

Digitized by Google

nicht überall, und ein voll befriedigender Eindruck wird nicht gewonnen. Letzteres kann auch bei Beethoven's bekannter, wenn auch nicht eben häufig zu Gehör gebrachter Fantasie für Piano mit Orchester und Chor, nur dann der Fall sein, wenn das Werk, das wir nicht gerade unter die höchsten des Meisters zählen, mit edelster Begeisterung und hohem Schwunge der Fantasie zu Gehör gebracht wird. Das war aber weder Seiten des Orchesters, noch des Chores, noch des Herrn *Charles Mayer*, der die Pianopartie übernommen, in ausreichendem Maasse erkennbar. In technischer Beziehung wüssten wir kaum eine nennenswerthe Ausstellung zu machen (dass dies bei Hrn. *M.* in keiner Weise der Fall sein könnte, versteht sich von selbst); aber die wahre Beseelung, die mit sich fortreissende Begeisterung ermangelte der Aufführung, und auch der Solopartie Hrn. *M.* ist die Gemüthsstärke, die nachhaltige Glut der Begeisterung nicht verliehen. Er hat zwar, eigener Aeusserung zufolge, dieses schon früher von uns ausgesprochene Urtheil sehr übel vermerkt; indess bedauern wir, dasselbe eben so entschieden jetzt wiederholen zu müssen, als wir seiner anderweiten hohen Begabung, seiner eminenten und fein ausgebildeten Virtuosität gern vollste Anerkennung zollen. — Fräul. *Schloss* wünschten wir ebenfalls mehr Seele, mehr Innigkeit des Gefühls: die Scene aus Orpheus wie Mozart's Concertarie wäre dann zu vollerer Geltung gekommen, da alle übrigen Requisiten einer schönen Gesangsleistung erfreulich vorhanden waren.

Hiller's Prometheusouverture ist ein sehr tüchtig und verständig, auch effectvoll gearbeitetes Werk (namentlich das durch die Messinginstrumente in grandioser Weise hervortretende zweite Thema), allein sie trägt zu überwiegend die Farbe der Romantik, um dem klassischen Gegenstande ganz zu entsprechen: uns wollte sie — immer in Rücksicht auf ihre Benennung — hier den bei Weitem mehr modernen Weltschmerz, denn antik-plastisches Pathos auszudrücken scheinen. Cherubini's Soldatenchor kann der dramatischen Verkörperung zu rechter Wirkung nicht entbehren, wurde auch (von der hiesigen Liedertafel) nicht sauber und klar nuancirt genug vorgetragen. Mendelssohn's Festgesang an die Künstler ist eben eine Gelegenheitscomposition, anständig, tüchtig und äusserlich wirkungsvoll gearbeitet, aber ohne Schwung, ohne Feuer, ohne Begeisterung. Des Componisten mit Recht berühmter Name hat unstreitig das Meiste zu der Aufnahme beigetragen, die das Werk gefunden: hätte es ein namenloser Componist geschrieben, man würde es als eine ehrenwerthe Arbeit anerkannt, übrigens aber ruhig bei Seite gelegt haben. Wann werden wir endlich von dieser Idolatrie berühmter Namen uns vollständig emancipiren! Auch der tüchtigste Meister kann weniger Gelungenes, ja Mittelmässiges schaffen, und jene forcirte Begeisterung, die gewaltsam, trotz des inneren Widerstrebens (wo sie nicht eben blos blinde Nachtreterei) Alles schön, gross, vortrefflich, klassisch findet, ist der grösste Verderb für den Künstler und die Kunst. Der Vortrag durch die hiesige Liedertafel war sicherer und gerundeter, als der oben erwähnte. — Der Verein zeigt Willen und Kraft zu frischem Fortschreiten. Aber das Tenorsolo, ohne Stimme und mit sehr manierirtem Vortrage, eckig und unschön gesungen, liess Viel, ja fast Alles zu wünschen übrig. —

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Bremen. Am 9. Juni wurde hier zum ersten Male das Oratorium „Die letzten Dinge“ vom Altmeister *Spohr* zur Aufführung gebracht. Dabei zeichnete sich namentlich Frau Concertmeister *Schmidt*, welche die Sopran-Soli übernommen, aus, und bewährte von Neuem den Ruf einer überaus tüchtigen und mit herrlichen Mitteln ausgestatteten Sängerin. Chöre und Orchester waren tadellos und den grössten Dank verdient Herr Concertmeister *Schmidt*, der mit sicherer Hand und grosser Umsicht die Aufführung leitete.

Franz Liszt ist in Konstantinopel eingetroffen und hat vor dem Sultan gespielt.

Jenny Lind macht in öffentlichen Blättern bekannt, dass ihr Honorar in London nicht 12,000 Pfd. Sterl. monatlich beträgt, wie mehrere Blätter gemeldet hatten, sondern nur 2000 Pfd. Immerhin ein erträgliches Sümmchen!

Am 5., 6. und 7. Juni wurde in Pyrmont das diesjährige Liederfest des norddeutschen Sängerbundes gefeiert. Am Meisten zeichnete sich die Hildesheimer Liedertafel aus. — Eine neue Liedertafel, die von Marburg, wurde nach abgehaltenem Probegesange in den Verein aufgenommen.

Am 13. Juni fand in Heidelberg ein Turner- und Sängerfest Statt.

Kapellmeister *Möser* in Berlin hat von dem Kaiser von Oesterreich für eine demselben übersandete Festhymne die grosse goldene Civilverdienstmedaille erhalten.

Der bisherige Pachter des Kölner Stadttheaters, Herr *Breuer*, hat diesen Pacht aufgegeben; dem Vernehmen nach ist derselbe dem Mainzer Theaterdirektor Herrn *Löwe* übertragen worden.

Das Haus in der Rauhensteingasse zu Wien, zum Auge Gottes genannt, in welchem *Mozart* seine schönsten Tondichtungen schuf und auch starb, wird jetzt niedergerissen, um einem schönen Neubau Platz zu machen. Der Eigenthümer, der Italiener *Galvagni*, hat so viel Achtung für die Manen des unsterblichen Tonmeisters, dass er im Hofraume des neuen Hauses, zum Andenken an den früheren Bewohner desselben, *Mozart's* ehernes Brustbild aufstellen lässt.

Fräul. *von Marra* hat in Leipzig eine Reihe von Gastrollen gegeben und vielen, oft sehr starken Beifall beim Publikum gefunden. Der Kenner jedoch hat Manches auszusetzen. Abgesehen davon, dass sich in ihrem Gesange, ebenso wie im Spiele, eine stark ausgeprägte Manier kundgibt, gehört auch sie zu jenen Sängerinnen, die im Tremoliren etwas suchen, wodurch ihr Vortrag oft unangenehm, zuweilen unausstehlich wird. — Uebrigens ist es rühmlich anzuerkennen, dass sie eine Vorstellung zum Besten der Armen gegeben hat.

Die von Herrn *Franz Brendel* angeregte Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig ist nun definitiv auf den 13. u. 14. August festgesetzt, wozu nach Befinden noch der 15. (ein Sonntag) hinzukommen wird. Die ankommenden Fremden haben sich bei Herrn Buchhändler *Friese* (Querstrasse Nr. 2) zu melden und daselbst die Eintrittskarten in Empfang zu nehmen. Etwaige Vor- und Anträge sind bei Herrn *Brendel* einige Tage vorher anzumelden. Die Verhandlungen und musikalischen Vorträge finden im Concert-

Digitized by Google

saale des Gewandhauses Statt, den das Direktorium der Gewandhausconcerte dazu bewilligt hat. Die Versammlungen dauern von früh 8 bis 12 Uhr; über die Nachmittage wird noch verfügt werden; sie sind u. A. noch zu Orgelvorträgen bestimmt. Es findet eine parlamentarische Ordnung Statt; das Ganze leitet ein Präsident und ein Sekretär. Nach jedem Vortrage wird, dafern derselbe sich dazu eignet, abgestimmt. Ein gemeinschaftliches Mahl am letzten Tage macht den Beschluss. Es haben sich bis jetzt einige 30 Auswärtige angemeldet. Ob ein grösseres Concert stattfinden wird, ist noch unentschieden.

Wir wünschen der Versammlung das beste Gedeihen. Die Erfahrungen, die bei dieser ersten Zusammenkunft zu erwarten sind, werden den künftigen Versammlungen zum Vortheile gereichen, und so steht zu erwarten, dass auch aus diesem Unternehmen erspriessliche und namentlich praktische Resultate für die Tonkunst hervorgehen werden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Adolph Hesse's neueste Orgel-Composition.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau erscheint so eben und nimmt **jede** Musikalien- und Buchhandlung des In- und Auslandes Bestellungen hierauf an:

V Orgelstücke verschiedenen Character's,

componirt und seinem Collegen Herrn **Moritz Brosig** zugeeignet von **Adolph Hesse,** Königl. Musikdir., 81. Werk. Nr. 43 der Orgel-Compositionen. Wer obiges Werk sogleich bezieht, erhält solches zu dem höchst niedrigen Subscriptionspreise von 12½ Sgr. = 38 Kr. C.-M. Der später eintretende Ladenpreis beträgt 23 Sgr.

Ferner haben so eben die Presse verlassen:

Brosig, M., Dom-Organist in Breslau, Fünf Orgelstücke (Präludien) zum Gebrauche beim Gottesdienste. Dem königl. Msdr. Herrn Hesse gewidmet. Preis 7½ Sgr. = 24 Kr. C.-M.
— — Fünf Choral-Vorspiele für die Orgel. 7½ Sgr. = 24 Kr. C.-M.
— — „Christ ist erstanden!" Fantasie für die Orgel. 6 Sgr. = 20 Kr. C.-M.

Allen, die wahrhaft gediegene Orgel-Compositionen zu schätzen wissen, werden obige Werke von **Hesse** und **Brosig** eine höchst willkommene Erscheinung sein, von unschätzbarem Werthe aber Solchen, die nach einer höheren künstlerischen Ausbildung streben.

Die grosse Massen von Orgelsachen zu Tage fördernden Orgel-Museen etc. bieten so viel von mittelmässigem und geringem Werthe, dass es der Verlagshandlung gewiss allgemein gedankt werden wird, wenn sie es unternommen hat, Meisterwerke der ersten Autoritäten zu enorm billigen Preisen zu veröffentlichen und allgemein zugänglich zu machen.

So eben sind mit Eigenthumsrecht erschienen und durch alle solide Buchhandlungen zu haben.

G. MEYERBEER:

Musik zu Struensee (14 Nr.) in Partitur n. 15 Thlr., für Orchester in Stimmen (Gr. Ouverture, der Aufruhr, Gr. Polonaise à 3 — 6 Thlr.), für Piano 3 Thlr, zu 4 Händen arr. von Klage 4½ Thlr., für Violinquartett arr. von Ressel 6 Nr. à ⅔ — 1⅓ Thlr.

VIEUXTEMPS et KULLAK. Op. 24:

Grand duo brillant sur Vielka ou le Camp de Silésie, Opéra de **Meyerbeer,** pour Violon et Piano concertants. 1⅓ Thlr.

KULLAK. Op. 40:

Caprice Fantaisie sur Vielka ou le Camp de Silésie de **Meyerbeer** pour Piano 1 Thlr. Trois Mazurkas (La chevaleresque, sentimentale, La paysanne). Op. 34. 17½ Sgr. Notturno p. Piano. Op. 38. 17½ Sgr.

AD. HENSELT. Op. 13 Nr. 6:

Mazurka et Polka pour Piano 20 Sgr., à 4 mains 22½ Sgr., p. l'Orchestre la Polka ⅔ Thlr. C. M. v. Weber's Polonaise, Op. 72, für das Piano effectuirt von **Ad. Henselt.** ⅓ Thlr.

SIG. THALBERG. Op. 61:

Mélodies styriennes pour Piano à 4 mains arr. p. Ed. Wolff. 1 Thlr.

F. LISZT:

Elégie sur des motifs du Prince Louis de Prusse p. Piano. 20 Sgr. C. M. von Weber's Ouverturen aus Freischütz, Oberon und Jubelouverture, Clavierpartitur von **Liszt,** à 1 Thlr.

TH. DÖHLER. Op. 62:

Esméralda, air napolitain varié 15 Sgr., à 4 mains 20 Sgr. Tout marche des gardes-chevaliers p. Piano, 15 Sgr. Trois Valses brillantes p. Piano. Op. 58. 1 Thlr.

FERD. GUMBERT. Op. 16 — 20:

für Sopran oder Tenor und Piano:

Drei Lieder von H. Heine (Mscpt.) 17½ Sgr. Eine Perle nenn' ich mein und Spielmannslied à 10 Sgr., 2 Lieder aus Italien 12½ Sgr. Dieselben für Alt od. Bariton. Zehn leichte melodiöse Singübungen für den Anfang des Unterrichts 20 Sgr.

Berlin.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Bei **Wilhelm Paul** in **Dresden** erschien so eben:

Löwe, C., Charakteristische Stücke für Piano (aus der Zigeuner-Sonate.) Nr. 1. Indisches Mahrchen, 7½ Ngr. Nr. 2. Zigeuner-Tänze. 15 Ngr. Nr. 3. Abend-Cultus, 7½ Ngr.

Reissiger, C. G., L'amabilità. Adagio espressivo p. Piano. Op. 44. Nouvelle Edition, 10 Ngr.

— — Ouverture zu dem Melodrama: Yelva für Piano zu 2 Händen. Op. 66. Neue Ausgabe, 12½ Ngr.

Sängers Lieblingslieder. Auswahl beliebter Gesang-Compositionen von Löwe, Reissiger etc. mit Piano. Nr. 25—36 à 5, 7½, 10 und 17½ Ngr.

Bernacchi's Gesangschule.

Von der **grossen Gesangschule** von **Bernacchi von Bologna** (früherer Ladenpreis 6 Thlr.) besitze ich einige noch ganz neue geb. Exemplare, und offerire das Exempl. für **25 Neugroschen** (beinahe der Preis des Einbandes.)

Joh. Glück, Buchhändler in Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Juli. Nr. 28. 1847.

Inhalt: Die Disposition der neu zu erbauenden St. Petriorgel zu Hamburg; Beiträge zur Kenntniss des Orgelwesens. — *Nachrichten:* Aus Dresden. Aus Weimar. — *Recensionen.* — M. Nagiller. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Die Disposition der neu zu erbauenden St. Petriorgel zu Hamburg.

Beiträge zur Kenntniss des Orgelwesens.

(Beschluss.)

Wir wenden uns jetzt zu den contraktlichen Bedingungen und sonstigen Vorschriften, nach denen das neue Werk eingerichtet werden soll, und welche reiche Veranlassung zu allerlei Erbaulichem und Beschaulichem darbieten. Da heisst es denn wie folgt:

„Die Baucommittée der St. Petrikirche beabsichtigt eine Orgel von 50 Stimmen nach beifolgender Disposition bauen zu lassen; jedoch soll selbige einstweilen nur mit den mit „v" bezeichneten Stimmen (es sind dreissig an der Zahl) besetzt, im Uebrigen aber Alles vollständig eingerichtet werden."

Ein solches Verfahren ist nur geeignet, die Kosten zu vermehren. Werden nicht sämmtliche Register mit einem Male aufgesetzt, so müssen späterhin alle vorher aufgestellten Pfeifen wieder heruntergenommen, auch die Windladen geöffnet und nachgesehen werden, was einer Hauptreparatur beinahe gleichkommt. Ohnehin sind die vorläufig nicht auszuführenden Stimmen hinsichtlich des Kostenpunktes gerade die unbedeutendsten, in musikalischer Hinsicht dagegen nicht einmal gut zu entbehren.

„Der Orgelbauer, dem der Bau dieser Orgel übertragen wird, findet den Platz zur Orgel mit Fussboden versehen, so wie auch die von der Kirche zur Orgel führende Treppe fertig, eben auch so eine massive Wand als Rückwand nebst Verschlag zur Balgkammer, und das Orgelgehäuse in der Fronte ganz fertig aufgestellt. Die Höhe des Orgelplatzes bis zum Spitzbogen ist 32 Fuss Hamburger Maass; die untere Breite bis auf 19 Fuss Höhe circa 28 Fuss, die Tiefe zum Werke ist 20 Fuss. Der Platz zu den Bälgen ist 14 F. Alles nach Hamb. Maass. Obbenannte Theile liefert die Kirche für ihre Rechnung."

„Der Orgelmacher hat für seine eigne Rechnung und Gefahr, bis dieselbe an Ort und Stelle vollkommen spielbar ist, die Orgel nach folgender Einrichtung zu liefern:

Acht *Faltenbälge*, je 10 Fuss lang und 5 F. breit, nebst Gestell, Regierwerk und Blasebalgtritten. Die Bälge müssen von zweizölligem kernigen Föhrenholze gemacht sein, und dreifach mit bestem Schaafleder beledert werden. Die Blasebalgtritte 8 Zoll hoch, 6 Zoll breit, sind vom besten kernigen Föhrenholze."

Faltenbälge werden bereits seit fast 100 Jahren von keinem ordentlichen Orgelbauer mehr gemacht, weil sie unhaltbar sind, leicht undicht werden und ungleichen Wind geben. An ihre Stelle sind längst die Spannbälge getreten, und auch diese leiden noch an so manichfachen Mängeln, dass man jetzt meistentheils ganz andere Constructionsarten des Gebläses anwendet; namentlich Kastenbälge, die egaleren Wind geben, weniger Platz einnehmen und nicht so oft der Reparatur unterworfen sind. Wie Disponent dies ignoriren und gerade die veraltetste, schlechteste Sorte von Gebläsen hat vorschlagen können, wäre ein Räthsel, wenn man nicht nothgedrungen gänzliche Unwissenheit voraussetzen müsste. Die minutiöse Bestimmung der Breite und Dicke des Fusstrittes zum Blasebalg, eine grosse Nebensache, macht sich hier, wo viel wichtigere Sachen hätten zur Sprache kommen müssen, ungemein drollig.

„Die Kanäle sind ebenfalls von solchem Holze zu liefern."

Warum versäumt es Disponent, der doch die Dicke der Balgtritte so genau festsetzt, hier die Weite der Kanäle, so wie ihre Form, ob pyramidal oder parallelepipedisch, anzugeben? Warum bestimmt er den Winddruck den das Werk haben soll, nicht? Das sind doch Dinge von Belang, die sich keineswegs von selbst verstehen oder dem Belieben des Orgelbauers überlassen werden dürfen.

„Die Windladen mit Schleifen eingerichtet und Sponten (?) sind auf's Sorgfältigste nach der bisher üblichen und in unserer Michaelisorgel vollkommen bewährten Methode, vom besten Eichenholz zu machen, und die Sponten*) mit starken eisernen Riegeln zu versehen; Federn, Angehänge und Koppelschrauben von Messingdraht."

Wieder Nebendinge genau beschrieben, und die Hauptsache unberührt gelassen. Uebrigens dürfte die Methode, nach welcher die Windladen in der Michaelisorgel construirt sind, gerade nicht so allgemein üblich und vollkommen bewährt sein, wie Disponent uns glauben machen will. Die Reparaturen der Windladen dieser Orgel haben Geld genug gekostet, worüber die Kirchenrechnungen das Nähere besagen werden. Es datiren sich die Laden der Michaelisorgel aus dem

*) Spünde, auf hochdeutsch.

Digitized by Google

Jahre 1768, seit welcher Zeit das Orgelbauwesen bedeutende Fortschritte gemacht hat. Die Windladen mit Schleifen sind mehr und mehr aufgegeben, da ihnen bedeutende Fehler anhaften, unter denen, wie jeder Kundige recht wohl weiss, die des Durchstechens (wodurch Heulen entsteht) und des Klemmens der Schleifen (welches den Gebrauch ganzer Register hindert) nicht die unbedeutendsten sind. Die Treppenladen, die Patentladen, die Laden mit Springventilen (nicht zu verwechseln mit den alten Springladen) u. A. sind in den meisten neueren und grosseren Orgelwerken an ihre Stelle getreten. Wem die Fortschritte und Verbesserungen im Orgelbaufache nicht ganz und gar fremd sind, der wird die Anfertigung von Schleifladen jetzt nicht mehr ohne Weiteres, am Allerwenigsten aber nach der „bewährten" Methode der mit spanischen Reitern (die indess vom jüngeren *Hildebrand*, dem geschickten Erbauer des Werkes, schwerlich angebracht sein dürften) reichlich versehenen Michaelisorgel so unbefangen, wie es hier geschieht, empfehlen.

„Die Hauptwerkwindlade muss in zwei Theile getheilt werden."

Weshalb denn? Die Theilung der Windladen ist eine Sache, die ganz und gar nach allerlei Umständen, von denen aber hier keiner angegeben ist, sich richtet. Der Raum und die Erforderniss, mit Bequemlichkeit zu allen Theilen des Werkes gelangen zu können, geben im Allgemeinen die Anleitung, ob eine Windlade in zwei oder mehrere Theile, oder auch gar nicht getheilt wird. Eine positive Bestimmung von vorn herein ist in dieser Beziehung ein Unsinn.

„Die eine der Pedalladen wird zum schwachen, die andere zum starken Pedal eingerichtet, und wird die eine Hälfte der beiden Laden rechts, die andere links gestellt."

Das ist ganz und gar unverständlich und mit der Disposition, die nur von einem einzigen Pedale redet, in completem Widerspruche. Soll das Werk zwei Pedalclaviaturen erhalten, soll die Trennung mittelst eines Zuges oder Ventils zum Absperren sämmtlicher starker Register bewirkt werden, oder aber soll die Verbindung mittelst einer Koppel geschehen?*) Vor allen Dingen hätte übrigens Disponent anführen müssen, welche Register für's starke, und welche für's schwache Pedal bestimmt sein sollen, um so mehr, als die Disposition, so wie sie vorliegt, nicht viel Brauchbares für ein zweites Pedal liefert: allenfalls den 16füssigen Subbass, und das 8füssige Gedackt; dazu gehörte doch wohl noch ein sanftes Flötenregister und ein Dulcian. Beide Theile finden sich aber in der Disposition nicht angegeben.

„Die Brust- und Oberwerkslade wird nicht getheilt."

Woher weiss Disponent das so genau? Etwa weil eine oder die andere Orgel, die er gesehen, so construirt war? das ist kein genügender Grund.

*) Das Alles soll der Orgelbauer errathen, dem Disponent nicht einmal die Fähigkeit zutraut, die Dicke eines Fusstrittes selbst bestimmen, oder, wie sich gleich weiter unten zeigen wird, ein Notenpult und eine Sitzbank anfertigen lassen zu können! Den Unterschied des Kostenpunktes wollen wir hier gar nicht einmal berühren.

„Alles Holzwerk so wie alle hölzernen Pfeifen müssen mit Firniss überstrichen werden. — Das Oberwerk muss in einen starken 1½zölligen Holzverschlag gemacht und selbiger zu einer Schwellung eingerichtet werden. — Jedes Clavier muss 4½ Octaven haben, vom C bis zum dreigestrichnen h, ohne Weglassung einer Taste."

Letzteres versteht sich, sollten wir meinen, wiederum einmal ganz von selbst.

„Die Tasten der Claviatur müssen von Eichenholz, die Untertasten derselben mit starkem weissen Elfenbein, und die Obertasten mit massivem Ebenholz belegt werden."

Eichenholz für Manualclaviatur ist ein sehr schlechtes Material, weil es dem Temperatureinflusse unterliegt, daher sich gern wirft, leicht Reibungen und dadurch Stockungen im Spiele veranlasst.

„Die Umfassungen der Claviere, oder Clavierstuhl genannt, müssen von polirtem Ebenholz gemacht werden, die Pedaltastatur ist vom besten Eichenholz zu machen, der Umfang derselben muss von C zum eingestrichnen d oder 27 Töne enthalten."

Während dem ganz unwesentlichen Gegenstande, dass die Claviaturwangen (die Bezeichnung Claviaturstuhl ist nicht einmal richtig, indem das ganze Gestell, auf welchem die Claviatur ruht, eigentlich so genannt wird) von Ebenholz gemacht werden sollen, wozu aber eben so gut jede andere feine Holzart verwendet werden könnte, Aufmerksamkeit geschenkt wird, vergisst Disponent ganz und gar den einen sehr wichtigen Theil, die Form der Pedalclaviatur!

„Das Pedal ist an das Oberclavier zu koppeln, so wie auch die anderen drei Claviere zusammenzukoppeln sind."

Ist ganz und gar unverständlich. Welches Clavier soll denn demnach das Hauptwerk enthalten? doch nicht etwa das oberste? Und ist es für den Disponenten denn so ganz und gar gleichgiltig, welche Art der Koppelirung angewendet wird?

„Das Notenpult von polirtem Ebenholz ist zum Stellen einzurichten: rück- und vorwärts, hoch und niedrig zu stellen. — Die Pedalbank von Mahagoniholz mit Haartuch und Haaren hart gepolstert und mit verschliessbarer Schieblade versehen."

Disponent verräth auch hier in Beschreibung von verhältnissmässig ganz unwesentlichen Nebensachen ungemeine Stärke!

„Die Registerstangen sind von bestem Eichenholze zu machen. Die Knopfe derselben sind von Ebenholz mit schönem in Zinn gestochenen Namen der Register zu liefern."

Eichenholz taugt hier gar nichts, weil es sich krümmt. Die Manubrien hat Disponent, der blos von den Knöpfen spricht, wahrscheinlich vergessen, und warum sollen denn die „schönen Namen" gerade auf ärmliche Weise in Zinn gestochen werden, welches so leicht schmutzig wird und sich abgreift? Gewöhnlich werden in neueren Orgeln jetzt Porcellan oder Emailschilder genommen, und ist der Kostenunterschied so gar gross nicht.

„Zu sämmtlichen Principalen muss reines engl. Zinn genommen werden. Die Mischung der Metallpfeifen muss aus ⅔ Blei und ⅓ Zinn bestehen."

Digitized by Google

Ist unter letzterer Angabe Volumen oder Gewicht zu verstehen? So ohne Weiteres bleibt die Verfügung darüber dem Orgelbauer überlassen, die einen hübschen Unterschied im Preise zu Wege bringt. Uebrigens ist die Mischung, selbst wenn man Gewichtstheile annimmt, für die meisten Metallregister zu schlecht. Solche bleierne Pfeifen oxydiren besonders in unserm Clima sehr bald, und erfordern dann häufige Reparaturen. Grössere Pfeifen werden sogar auf Füssen von so schlechter Mischung gar nicht stehen können und zusammenknicken.

„Alle Metall- und Zinnpfeifen über 2 Fuss müssen oben mit einem Ring zum Stimmen versehen werden. Die Stimmung der Orgel muss im Kammerton oder Orchesterton sein.

Letztere Bestimmung ist ungenau. Der alte Kammerton differirt vom heutigen Orchesterton um mehr als das Intervall eines ganzen Tones. Auch ist der Orchesterton sich nicht überall ganz gleich.

„Die Mensur der Pfeifen, inwendig gemessen, muss folgende sein: Im Pedal C. 16 F. = 10½ Zoll; C. 8 F. = 6 Zoll. Im Manual C. 8 F. = 5¼ Zoll. Im Oberwerk C. 8 F. = 5½ Z. Im Brustwerk C. 8 F. = 5¼ Z.“

Diese unvollständigen Maassangaben, die Disponent muthmaasslich doch wohl nur auf die Principalstimmen bezogen haben will, nutzen zu nichts, indem das Verhältniss der höheren Pfeifen zu den tieferen hinsichtlich welches die verschiedenartigsten Annahmen stattfinden, daraus nicht hervorgeht. Es sind die obigen Mensuren wahrscheinlich von irgend einer älteren Orgel abgenommen, wenigstens scheint dies aus der relativen Enge derselben hervorzugehen. Im Pedal mensurirt man jetzt regelmässig weiter, als hier angegeben, und erhält dadurch volleren Ton. Das obige C im Brustwerk hat statt enger Principal- beinahe Gambenmensur. Um die beabsichtigte Weise der Mensurirung darzulegen, hätte Disponent daher nicht blos eine einzige Pfeife, sondern mindestens zwei oder noch besser drei nachmessen müssen; daraus hätte sich die Proportion berechnen lassen, was aber so ohne Weiteres nicht möglich ist.

„Bei Angabe des Preises ist aufzugeben, von welchen Dimensionen und Gewicht die zinnernen und metallenen Pfeifen-Register von 4 Fuss an und grösser geliefert werden. Die Dimension bezieht sich nur auf die in gleicher Weise geformten Pfeifen, und ist davon immer C, c, eingest. c anzugeben. Bei den unten oder oben verjüngten Pfeifen als Gambe, Spitzflöte, Gemshorn, und den Körpern der Trompeten, Posaunen, etc. ist nur das Gewicht des ganzen Registers anzugeben.“

Ist eigentlich eine ganz zweck- und nutzlose Vorschrift. Glaubt Disponent durch das Gewicht der Pfeifen etwa die Quantität des verwendeten Zinnes, und somit den Metallwerth der Pfeifen bestimmen zu können, so irrt er. Als angeblicher Sachverständiger musste er ja wissen, dass die Füsse der meisten Pfeifen von anderer Legirung, die schweren Kerne derselben aber ausschliesslich von Blei verfertigt werden. Und wozu soll die Angabe des Disponenten eigentlich nützen? Etwa um die Mensuren darnach beurtheilen zu können? Die Feststellung dieser letzteren wäre eigentlich Sache des Disponenten, und hat er selbst das nicht vermocht, so ist er auch nicht zur Angabe eines Urtheils darüber befähigt, denn ein etwaiges Vergleichen der aufzugebenden Dimensionen mit denen eines bereits existirenden Werkes wird ihn in der Erkenntniss über die Richtigkeit der ersteren um keinen Schritt weiter bringen.

„Die Pfannen, Blätter und Krücken zu den Rohrwerken müssen von Messing sein. Die Stiefel und Köpfe vom besten Eichenholze.“

Ist veraltete und fehlerhafte Constructionsweise, welche die Rohrwerke am Leichtesten dem Verderb unterwirft.

„Alle inwendigen Fussböden, Treppen, Lager, Balken, Schlösser, Eisenwerk und Thüren sind in bester Qualität zu liefern.“

„Alles hierin nicht Benannte, jedoch zur Orgel Gehörige muss von bester Qualität sein.“

Wohl schwerlich dürfte jemals eine Disposition von traurigerer Beschaffenheit angefertigt worden sein als die vorliegende. Einer nach derselben angefertigten Orgel muss jede, auch nur im annähernden Verhältnisse zur disponirenden Registerzahl so wie zu den für Ausführung erforderlichen Baukosten stehende Kraft, Frische, Fülle und Schönheit des Tones abgehen, da gerade diejenigen Register, welche zu diesem Zwecke dienen sollen, aufs Fehlerhafteste angeordnet sind. Ferner werden höchst nothwendige Register ganz und gar vermisst, so z. B. findet sich im ganzen Manual nicht ein einziges Gedackt 8 F.; ganz überflüssige und unbrauchbare sind dagegen eingefügt. Veraltete und fehlerhafte Constructionsweise wird als Norm aufgestellt, und die Benutzung von theilweise unpractischem Material ausdrücklich vorgeschrieben. Wichtige und namentlich auf den Kostenpunkt bedeutend influirende Bestimmungen werden übergangen, und dagegen wahre Geringfügigkeiten mit ängstlicher Genauigkeit in's Auge gefasst. Sonstige Vorschriften aber sind entweder ganz und gar unverständlich oder doch so mehrdeutig abgefasst, dass sie nach Belieben oder Interesse willkürlich ausgelegt werden können.

Das wären etwa in Wenigem die Eigenschaften der in Rede stehenden Disposition und der Bedingungen ihrer Ausführung, von denen somit weder eines noch das andere Anspruch auf Brauchbarkeit zu machen berechtigt ist.

Nachrichten.

(Fortsetzung.)

Aus Dresden. Concerte. — Beethoven's Eroica und D dur-Symphonie (im 5. und 6. Concerte) wurden technisch recht gelungen ausgeführt, wenn wir auch ein tieferes geistiges Erfassen und damit eine grössere künstlerische Einheit im Gesammtvortrage gern klarer ausgeprägt gesehen hätten. Dem Marcia funebre fehlte die weiche Verschmelzung, in der D dur traten die Geigen zu hart und scharf hervor, und nichts destoweniger—oder

Digitized by Google

vielleicht eben deswegen, denn das Materielle hatte den Vorrang vor dem Geistigen gewonnen — erschienen die Figuren im Scherzo derselben schwankend; auch wollten die längeren Crescendo's und Decrescendo's nicht gleichmässig und ohne fühlbare Rückung gelingen: es ist das freilich eine sehr grosse Schwierigkeit! Dagegen wurde die Ouverture zu Faniska und zur Genueserin (wenigstens glauben wir, dass es diese von Lindpaintner war; ist's ein Irrthum, nun so verzeihe man ihn freundlich — wer kann alle diese Compositionen stets im Kopfe haben! Jedenfalls war das Werk ein sehr schwaches und nichtssagendes, dem nur die glatte Form und effectuirende Instrumentation nachzurühmen) — diese Ouverturen also wurden sehr gelungen ausgeführt. Ueber Herrn *Joachim* haben wir schon mehrfach unser Urtheil ausgesprochen: er hat es schon jetzt zu einer sehr bedeutenden Virtuosität und — was mehr sagen will — zu einer hohen Stufe der Künstlerschaft gebracht, und wir sind vollkommen überzeugt, dass bei erhöhter geistiger Reife, die sich in so jugendlichem Alter naturwidrig nicht erzwingen lässt, ihm eine sehr glänzende Zukunft bevorsteht. Wenn Fräul. *Vogel* noch tüchtig egale Tonbildung, sichere Intonation und was sonst zu guter Schule gehört, studiren will, so wird sie mit ihrer anmuthigen Stimme und ihrem natürlichen Vortragstalent, das namentlich bei den Liedern sich offenbart, eine sehr beachtenswerthe Sängerin werden. Nur vernichte man nicht ihre Selbsterkenntniss und Selbstkritik durch übel angebrachte Schmeicheleien, die schon so manches vielversprechende Talent im Keime erstickt haben! Die von der Sängerin vorgetragene Arie aus Hans Heiling ist für's Concert nicht passend, am Wenigsten, wenn sie so sehr verschleppt wird, wie das hier geschah. Der Posaunist Herr *Nabich*, ein geborener Waldenburger, dokumentirte sich als vollständiger Beherrscher seines äusserst schwierigen Instruments, und reihet sich würdig den ersten Meistern desselben an. Wenn ihm in diesem Concerte einige Kleinigkeiten nicht so vollkommen gelangen, als wir es wenige Tage vorher (am 4. Febr.) im Theater gehört hatten, so wird das jeder Kundige aus der spröden Natur des Instrumentes selbst sehr leicht erklärlich finden. Herrn *N.'s* Piano, seine Triller wie sein gebundenes Spiel sind in jeder Rücksicht ausgezeichnet, seine sichere Intonation wie seine Fertigkeit höchst anerkennenswerth, sein Vortrag innig und warm, und ganz der Weichheit des Tones entsprechend, dem es doch auch nach Erfordern keineswegs an der nöthigen Kraft und Energie gebricht. — Dass Fr. *Schröder-Devrient*, die zufällig (?) in diesem Concerte, am 9. Febr., anwesend war, den Wünschen des Dirigenten und des Publikums durch den Vortrag einiger Lieder entsprach, war äusserst liebenswürdig von der Künstlerin, da tückische Elementargeister das Eintreffen mehrer erwarteter Künstler verhindert hatten (die Dampfwagenzüge blieben im Schnee stecken) und das Programm deshalb fast gänzlich geändert werden musste. Dass sie indess bei dieser recht glücklich angelegten und mit Effect durchgeführten Ueberraschung statt des so unendlich oft von ihr gehörten „Ständchen" und „Am Meere" von Schubert nicht etwas Anderes gewählt hatte, können wir nicht billigen, da wir aus vielen Gründen hier eine wirkliche Ueberraschung für die Künstlerin selbst nicht glauben annehmen zu dürfen!

Die beiden letzten Abonnementconcerte (23. Febr. und 9. März) brachten des Anziehenden nicht wenig. Wir zählen dazu Beethoven's „elegischen Gesang", der nur durch das schleppende Tempo, da der Dirigent sich rastlos umsonst bemühte, den Chor mehr in's Feuer zu bringen, an seiner hohen Schönheit etwas beeinträchtigt ward; dann auch Beethoven's Festspiel: die Ruinen von Athen, bis auf einzelne Soli recht gelungen ausgeführt. Die zur Verbindung der einzelnen Nummern dienende, etwas triviale Declamation sprach Hr. *Eduard Devrient* in gewohnt trefflicher Weise (sie war durch eine bei Weitem bessere von Dr. *Uffo Horn* bei einer Wiederholung des Werkes in einem andern Concerte ersetzt). Die Composition ist ein Gelegenheitsstück, dem Anscheine nach für den nächsten Zweck zusammengestellt, denn die einzelnen Nummern sind an innerem Werthe sehr verschieden. Während der Chor der Derwische, wie der grosse Festmarsch mit Chor, und der patriotisch huldigende Schlusschor (mit seiner feinen Ironie) beziehendlich zu dem Interessantesten und Imposantesten gehört, was der Componist geschrieben, ist die Ouverture, das Duett und so manche andere Nummer keineswegs tief und grossartig in Conception oder Ausführung. Bei alle dem sind indess auch wir der Meinung, dass dieses Werk öftere Benutzung verdiente, und müssen der Direction für die Vorführung desselben aufrichtig dankbar sein.

Mozart's G moll-Symphonie wird auch von den trefflichsten Kapellen häufig nicht untadelig zu Gehör gebracht, das liegt zum Theil in dem Mangel an Blasinstrumenten, welche durchaus und in jeder Nuance der Klangfarbe und der Stimmung harmoniren, und auch in den bedeutenden Schwierigkeiten, welche feinstes und eigensinnig-accuratestes Zusammenspiel erfordern. Sie gelang hier — wir wollen es gestehen — über Erwarten gut, und lieferte einen neuen Beweis für das eifrige Fortschreiten der Mitwirkenden. Einzelner Kleinigkeiten wollen wir indess noch gedenken, die künftighin wohl vermieden werden könnten. So erschienen uns die Violinen im ersten Satze zu hart und grob im Ton gefärbt (auch ein ff lässt sich mit rundem vollem Tone herausbringen), Flöten und Clarinetten, wenn auch in der Stimmung nur dann und wann ein wenig differirend, gingen bei gleichzeitiger Ausführung derselben Figuren oft nicht präcis genug mit einander; auch die Sforzato's vor der Wiederkehr des Hauptthema waren nicht sicher genug; das Fagott trat in den Solostellen des zweiten Satzes zu materiell und mit zu wenig Adel des Tones hervor; die Hörner im Scherzo waren sehr unsicher, der dritte Satz erschien zu langsam, das Hauptthema des letzten ward nicht fest und sicher genug angefasst u. s. w.

Ueber Mendelssohn's Gebet: „Verleih' uns Frieden" etc., vermöchten wir nur zu wiederholen, was wir oben schon über seinen „Festgesang" ausgesprochen haben; des Künstlers Namen trägt die Composition, tiefere Bedeutung vermögen wir ihr nicht zuzugestehen, selbst wenn wir, wie natürlich, davon absehen, dass die

Digitized by Google

hiesige Chorleistung ängstlich, vorzugsweise im Alt schwach, unsicher und schleppend, im Ganzen aber kalt war, und die schlechte Stimmung des Cello zu Anfange leicht Misstimmung hervorrufen konnte. Bei Weitem ansprechender erschien der Chor aus Hiller's Oratorium: „Wir ziehn gebeugt, das Joch auf unserm Nacken". Lässt sich auch über seine etwaige tiefere Bedeutsamkeit nicht urtheilen, da er isolirt und aus dem Zusammenhange gerissen erschien, so muss ihm doch angemessener Ausdruck, wahre und warme Empfindung, wie eine geschickte und wirkungsvolle Behandlung nachgerühmt werden, wenn auch vielleicht eine kleine Kürzung nicht schaden könnte. — J. S. Bach's Concert für zwei Claviere ward mit vollster Präcision von den Herren Hiller und Ed. Röckel vorgetragen und verpflichtete die anwesenden Künstler und ernsten Kunstfreunde zu Dank. Ob das Publikum sich sehr daran erbaut habe, darf mit Grund, trotz des schliesslichen Applauses, bezweifelt werden. Zu Ende jeder Nummer muss ja applaudirt werden, das ist Sitte (oder Unsitte), und in welcher Ausdehnung bis zur höchsten fratzenhaftesten Lächerlichkeit sie getrieben wird, dafür haben auch wir hier in Theater und Concert der schlagendsten Beispiele gerade genug!

Das im letzten Concert mit Kränzen gezierte Directionspult war ein wohlverdienter Dankesbeweis für den Dirigenten. —

(Fortsetzung folgt.)

Weimar, Ende Juni's.

Der neunjährige Flötenspieler.

In diesen Tagen erschien der erste Flötist der Hofkapelle zu Braunschweig *A. H. Zizold* hier, und brachte seinen neunjährigen Sohn Wilhelm mit, um ihn als Virtuos auf demselben Instrumente vorzuführen, das er selber mit Auszeichnung spielt. Ich bin kein Freund von dressirten Kindern; nicht im geselligen Leben, noch weniger in der Kunst, haben sie mir eine erquickliche Zukunft, und mir ist der Mensch nur interessant und bedeutungsvoll, wenn sich eine geistige Welt an ihm verkündet. Ich lernte jenen Knaben durch Zufall näher kennen, misstraute ihm, hielt ihn für ein pädagogisch-musikalisches Kunststückchen, für eine Marionette, die etwas aufspielen kann. Ich bedaure meinen Irrthum nicht, denn er führte mich zu einer anziehenden Entdeckung. Ich sah das Kind Stundenlang in seinem Wesen, in seinen kindlichen Spielen, in Lagen und Umständen, die alle Fesseln einer angelernten Unfreiheit zu lösen pflegen. Ich bemerkte nicht nur die unverschränkte, erfreuende Natur eines gesitteten Knaben, sondern auch jene geheimnissvolle Kraft, die man in weiterem Sinne die poetische nennen kann. Und die ist es wirklich, die in dem Kinde jene wohlthuende, hinreissende Wirkung hervorbringt, sobald es seine Flöte ergreift. Der Kleine zeigte sich hier im Theater, wo er, von seinem Vater auf dem Piano begleitet, am 23. Juni einige Tulou'sche Compositionen vortrug. Bei einer für seine zarte Jugend bewundernswürdigen mechanischen Fertigkeit und Geschicklichkeit in der Handhabung eines nicht ganz dankbaren Instrumentes offenbarte er jenen Geist, der es nur als Mittel behandelt, nur als Sprachwerkzeug für die Sinnenwelt; seine Töne quollen gleichsam aus der Seele, und wenn man die Augen schloss vor der winzigen körperlichen Erscheinung, so konnte man glauben, alle diese lebenaufregenden, auf- und abrauschenden, jubelnden und klagenden Laute kämen aus einer Brust voll Jünglingsliebe und Jünglingshoffnung. Daher war auch der Eindruck auf die Zuhörer ganz anderer Art, als bei gewöhnlicher mechanischer Kunstfertigkeit, der Knabe entzückte, unaufhörlich begleitete ihn der Beifall unseres sonst so ruhigen Publikums.

Die Methode, welche sein Vater bei dem Unterrichte anwendet, muss vorzüglich sein, das werden Sachverständige zugestehen, sobald sie den Knaben hören. Ein älterer Bruder desselben ist, soviel ich weiss, als Flötist in der Hofkapelle zu Dresden angestellt und wird mit Auszeichnung genannt.

Ich gebe dieser flüchtigen Notiz meinen Namen, damit man dabei nicht an Eigen-Interesse denke.

Panse.

Recensionen.

H. T. Petschke, 3 Sammlungen Gesänge für Männerchor.

Gegenwärtig, wo sich der Composition des vierstimmigen Männergesanges so ausserordentlich viele und verschiedenartige Kräfte zuwenden, ist es Aufgabe der Kritik, denjenigen Erscheinungen eine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden, die, obwohl werthvoll und bedeutend, sich dennoch leicht in der grossen Masse verlieren. Wir geben zu, dass viel Gutes in diesem Genre geleistet wird; aber wenn wir die wahren Freunde der Musik auf's Gewissen fragen, werden sie uns zugestehen müssen, dass die Zahl des Mittelmässigen jene weit überbietet, der grossen Masse derjenigen Fabrikarbeit zu geschweigen, an deren Existenz sich keineswegs ein Gewinn, geschweige ein Fortschritt für die Kunst und den Kunstgeschmack knüpfen lasst.

Vorliegende Compositionen beanspruchen nicht allein wegen ihrer technisch tüchtigen Behandlung eine besondere Beachtung, sondern und hauptsächlich auch wegen des in ihnen offenbarten Geistes eines eigenthümlichen und edleren Strebens; ein Vorzug, den wir nicht selten an sehr geachteten Componisten vermissen, welche vielleicht die irrige Meinung hegen, diese Gattung der Composition könne sich mit den Brosamen begnügen, die von der reichbesetzten Tafel ihres Talentes fallen. Wenn wir nicht irren, so ist das schon früher bei Breitkopf und Härtel erschienene erste Heft der Gesänge für Männerchor (Op. 10) in diesen Blättern besprochen worden; wo nicht, so bedarf es dessen nicht, da sämmtliche darin enthaltenen Gesänge hinlänglich bekannt geworden zu sein scheinen; zumal da Nr. 1 Ständchen, Nr. 2 Bundeslied, Nr. 3 Jägerslust und Nr. 4 Grablied in verschiedenen Sammlungen, als z. B. im musikal. Hausschatz,

Digitized by Google

Orpheus etc. mit Genehmigung der Verleger wiederholt erschienen sind.

Die zweite, in Leipzig bei Fr. Kistner erschienene Sammlung (Op. 11, Pr. 1 Thlr. 25 Ngr.) zeichnet sich durch Wahl und Auffassung der Texte ebenso wie durch feine, geschmack- und ausdrucksvolle musikal. Ausführung aus. Die schöne Verflechtung der Soli mit dem Tutti gibt dem Waldliede Nr. 1 zu seiner Frische eine besondere Zartheit, namentlich die geschickte Verwendung einer ersten Tenorsolostimme zu dem pp des Chores. Mit wahrhaft poetischer Weihe gibt die Musik das schöne Gedicht von *Eichendorff* Nr. 2 die Studenten wieder. Charakteristisch spiegelt es idealisirt den frischen Jugendgeist des Studentenlebens in einem kleinen, aber ausdrucksvollen Bilde zurück, und wir meinen, es müsse lebhafte Sympathieen finden. Nr. 3, Grabgesang, offenbart namentlich in seiner wirksamen Wendung aus dem Dmoll nach dem Ddur zum Schlusse eine Tiefe der Empfindung, welche zu der beabsichtigten musikal. Wirkung nicht äusserer Effectmittel bedarf, sondern in ihrer Unmittelbarkeit den Weg zum Herzen findet. In dem 4. Gesange (Bacchanale von Uhland) tritt uns ein kecker, übersprudelnder Humor bei eben so geschickter als origineller Behandlung entgegen, und das kräftige Reiterlied von *Herwegh* mit seiner wild-düsteren Färbung, so wie das gar muntere Reiterlied von *Hebel*, welches als das 6. den Schluss der Sammlung bildet, zeichnen sich bei den schon im Allgemeinen erwähnten Vorzügen durch strenge Charakterisirung aus.

Die dritte, bei Breitkopf und Härtel erschienene Sammlung (Op. 12, Pr. 1 Thlr.) beginnt in Nr. 1 (Abschied vom Walde von *Eichendorff*) mit einem Liede, das, wenn es auch nicht die durch den Text geforderte schlichte Einfachheit in mehr volksliederartiger Behandlung entschieden bietet, doch bei Kraft und Würde des Vortrags seine Wirkung nicht verfehlen kann. Während aus Nr. 2, Rheinweinlied von *Herwegh*, Feuer und Geist sprudelt und Nr. 3, Reiselied von *Eichendorff*, uns mit seiner lebendigen Frische hinreisst, breitet das Abendlied Nr. 4 von *Crisalin* mit seinen sanft getragenen Tönen einen stillen Frieden über unser Herz. Der schon oft und nicht selten sehr gut componirte Text zu Nr. 5, Frühlingsglaube von *Uhland*, bot in dieser Rücksicht dem Componisten eine grössere Schwierigkeit, doch hat dieselbe die Kraft seines Talentes und seine Gewandtheit sehr glücklich überwunden. Er hat eines jener Lieder gesungen, die, je öfter wir sie hören, uns desto lieber werden, ein Lied, das, weil es vom Herzen kommt, auch wieder zum Herzen geht. Das sehr ausdrucksvolle und charakteristische Lied Nr. 6, der Schnitter Tod, (altes Kirchenlied) bildet einen würdigen Schluss. Möchten an der trefflichen Sammlung sich alle die erfreuen, die es ernst mit der schönen Kunst meinen und dem wahrhaft Guten breitere Wege zu bahnen streben als dem Mittelmässigen, das ohnedies immer auf der grossen Heerstrasse wandelt. *J. B.*

M. Nagiller.

Dieser Tonsetzer, dessen auch die Allgemeine Musikalische Zeitung mehrfach Erwähnung gethan, ist jetzt in Leipzig angekommen, und wird sich einige Wochen hier aufhalten, um mit dasigen Musikverlegern in Verbindung zu treten.

Nagiller ist ein geborener Tiroler und Zögling des Wiener Conservatoriums der Musik, von dem er 1840 den ersten Preis in der Composition erhielt. Seit mehreren Jahren lebt er in Paris, wo er mit einem anderen, jetzt in Berlin lebenden deutschen Musiker unter dem Namen „Mozartverein" eine Gesellschaft junger Musiker und Musikliebhaber stiftete, die es sich zur Aufgabe machten, klassische deutsche Tonwerke dort zur Aufführung zu bringen. Am 15. März 1846 gab er an der Spitze von 60 Mitgliedern des Vereins das erste öffentliche Instrumental- und Vokalconzert, worin er grösstentheils eigene Compositionen (eine Symphonie, eine Ouverture, Lieder und Chöre) vorführte. Im Mai vorigen Jahres veranstaltete er in Köln mehrere Concerte, worin seine Tondichtungen ebenso beifällig aufgenommen wurden, wie später, im Oktober, zu Berlin. Auch in Potsdamm machte er das Publikum mit seinen Werken bekannt, und fand hier denselben Beifall. Neuerlich hat er, im März 1847, wiederum in Berlin einige Concerte gegeben, und auch diesmal erntete er dieselbe Anerkennung. Namentlich wurde seine Symphonie (Nr. 1, Cmoll, im Jahre 1844 componirt) in mehreren öffentlichen Blättern geradezu für ein Meisterwerk erklärt, das durch Reichthum der Erfindung, Tüchtigkeit der Harmonisirung, vortreffliche Instrumentation und gediegene solide Arbeit einen sehr bedeutenden Platz einnehme. Nicht minder sprach seine zweite Symphonie, in Es, componirt im Jahre 1846, an. Ueberhaupt scheint das Talent *Nagiller's* sich mehr zur Instrumentalcomposition hinzuneigen, obwohl auch seine Gesangsachen sehr Bemerkenswerthes darbieten. *Nagiller* ist — darüber sind alle Urtheile einig — trotz seines Aufenthaltes in Frankreich ein Deutscher geblieben, und hat sich namentlich *Mozart* zum Vorbilde gewählt, ohne deshalb in sklavische Nachahmung des grossen Tonfürsten zu verfallen. Auch als Dirigent ist er sehr tüchtig, und so ist denn die musikalische Welt mit Recht auf diesen jungen, vielversprechenden Componisten aufmerksam zu machen.

Wir bemerken noch, dass sich mehrere deutsche Meister sehr beifällig über *Nagiller* ausgesprochen haben. So namentlich *Rungenhagen* in Berlin und *Guhr* in Frankfurt am Main, welcher Letztere in einer Erklärung vom 29. Juni 1846 sich über die oben erwähnte erste Symphonie *Nagiller's* dahin ausspricht, dass dieses Werk neben den hohen Meisterwerken, die wir in diesem Zweige der musikalischen Literatur besitzen, ehrenvoll genannt werden könne.

Digitized by Google

Feuilleton.

Der unlängst verstorbene Organist an der St. Michaels-Hofkirche zu München, *Kaspar Ett*, war am 5. Januar 1788 zu Ereching am Ammersee geboren, wurde wegen seines frühzeitig sich kundgebenden musikalischen Talentes in der Abtei Andechs als Chorknabe aufgenommen, wo er bereits zu componiren anfing, ohne irgend einen Unterricht in Harmonie etc. genossen zu haben, trat dann in das Seminar zu München, und studirte unter Prof. *Schlett* die Orgel, unter *Joseph Grätz* den Contrapunkt. Durch Zufall gerieth er über einige alte Musik-Manuscripte von grossen Meistern der vergangenen Jahrhunderte, und begann sie zu entziffern, was er später fortsetzte und was ihm zur Quelle hoher Genüsse wurde. — Nachdem er aus dem Seminar getreten, nährte er sich kümmerlich durch Unterrichtgeben. Als Abt *Vogler* nach München kam, schloss er sich demselben mit Begeisterung an, erfasste dessen System, bildete es weiter aus und gab nach demselben Unterricht. — 1816 wurde er Organist an der St. Michaels-Hofkirche, eine Stelle, die ihm 200 Fl. jährliche Besoldung und 100 Fl. jährliche Gratification wegen seiner vielen Kirchencompositionen eintrug. 31 Jahre lang hat er diese Stelle verwaltet, und mehrmals den Ruf zu anderen abgelehnt, weil er in jener mehr für die Tonkunst wirken zu können glaubte. — Bald nach seinem Antritte führte er seinen, in Gemeinschaft mit seinem Freunde, dem nachherigen Hofkaplan *J. B. Schmid*, lange gehegten und vorbereiteten Plan aus und bildete einen Sängerchor, mit dem er fortan die besten Werke alter Meister aufführte. Allegri's Miserere machte den ersten (öffentlichen) Anfang. Diese Aufführungen fanden die gebührende Anerkennung und *Ett*'s Name wurde im In- und Auslande ehrenvoll genannt. Man sandte ihm alte Meisterwerke, die er überarbeitete und zu Gehör brachte. Er selbst hat gegen 100 Kirchenstücke componirt, worunter wir besonders drei achtstimmige Messen in F dur (1821, 1822, 1847 componirt) eine dergleichen in A dur (1829), mehrere Miserere, ein Stabat mater, namentlich auch eine grosse neunstimmige Composition unter dem Titel „neun Chöre der Engel" bemerken.

Ett starb am 16. Mai 1847; sein Nachfolger im Amte ist einer seiner Schüler, Herr *Wasserbürger*.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung hat über ihn und sein Wirken oftmals berichtet. Man sehe den Jahrgang 1824, S. 470; 1827, 653; 1828, 92; 1830, 342; 1832, 339, 468; 1834, 76 fgg., 544, 697. — Im Jahrgange 1834 befindet sich als zweite Musikbeilage ein kurzes Responsorium von ihm. Im Jahrgange 1830, S. 582 ist ein Lied von ihm „An die Hellenen", gedichtet vom König Ludwig von Baiern, rezensirt.

Dem Vertrage zwischen Preussen und Grossbritannien wegen gegenseitigen Schutzes der Autorenrechte gegen Nachdruck etc. vom 13. Mai 1846 sind nun auch die den thüringischen Handels- und Zollverein bildenden Staaten beigetreten. Es sind: die grossherzoglich und herzoglich sächsischen Länder, die Fürstenthümer Schwarzburg-Rudolstadt und Schwarzburg-Sondershausen, Reuss-Greiz, Schleiz, Lobenstein. Mit dem 15. Juli tritt der Vertrag in Kraft; die nöthige Eintragung der Bücher und Ablieferung eines Exemplars davon erfolgt in Berlin. — Es sind nun diesem Vertrage bis jetzt beigetreten: Sachsen, Hannover, Braunschweig, die oben aufgezählten thüringischen Staaten. (Vergl. die Allgem. Musikal. Zeitg. 1846, S. 669; 1847, S. 204, 294.)

Das grosse Sängerfest in Lübeck ist am 26. bis 29. Juni in schöner Weise gefeiert worden. Eine Menge Gäste hatten sich eingefunden, die meisten aus Norddeutschland, obwohl auch Süddeutschland vertreten war. *Schneider*, *Marschner* und *Lachner* dirigirten. — Besonders genussreich war die Fahrt nach Travemünde am 29. Juni, woran gegen 900 Personen Theil nahmen. — Das nächste Sängerfest, im Jahre 1848, wird in Kiel gefeiert.

Berlioz hat vom König von Preussen den rothen Adlerorden dritter Klasse erhalten.

Von dem Berliner Kammermusikus *Dam* ist neulich ein grosses Oratorium: „Das Halleluja der Schöpfung" mit entschiedenem Beifall aufgeführt worden. Das Werk erscheint im Stich, und der König von Preussen hat die Widmung desselben angenommen.

In Kassel ist eine neue grosse heroisch-historische Oper: „Arria", in drei Aufzügen, Buch von *Jakob Hoffmeister*, Musik von *Hugo Stähle*, mit vielem Beifall aufgeführt worden.

Vom 1. Juli dieses Jahres an ist die Redaktion der von Dr. *August Schmidt* gegründeten „Wiener Musikzeitung" auf Herrn *Ferd. Luib* übergegangen.

Kapellmeister *Binder*, bisher am Josephstädter Theater zu Wien, ist in gleicher Eigenschaft am Theater zu Pressburg angestellt worden.

In Eisenberg starb am 27. Juni der Stadtmusikus *Sachse*, 60 Jahr alt.

Der Violinvirtuose *Léonard* ist von einer Kunstreise durch Schweden und Dänemark, wo er überall den grössten Beifall geerntet, nach Hamburg zurückgekehrt.

Das grosse Sängerfest des deutsch-vlämischen Sängerbundes ist zu Gent am 27. und 28. Juni gefeiert worden. Bei dem ersten Concerte, das im Justizpalaste gegeben wurde, wirkten laut Programms 628 deutsche, 944 belgische Sänger, 104 Instrumentisten mit; das Programm zeigte 12 Stücke, die jedoch theilweise nicht den gewünschten Erfolg hatten. Die deutschen Sänger trugen auch diesmal wieder den Sieg davon. Gelungener war das zweite Concert am 28., das nach dem Programm 1700 Sänger vereinigte. Während des Concertes traf *Spohr*, von Brüssel kommend, ein und wurde mit allgemeinem Jubel begrüsst. In diesem Concerte wurde u. A. ein gelungenes Super flumina Babylonis von einem 18 Jahr alten Genter Componisten, *F. Aug. Gevaertz*, ausgeführt. Die Leitung der verschiedenen Musikstücke war in den Händen der Herren *Beaufacq*, *C. L. Fischer*, *Leibl*, *Mengel*, *Weber*. — Unter Allen zeichnete sich die Bonner Concordia und der Kölner Männergesangverein am Meisten aus. — Die Stadt hat eine Medaille schlagen lassen und an alle Theilnehmer des Festes vertheilt. — Auf der Rückreise wurden den deutschen Sängern zu Ehren in mehreren belgischen Städten Festlichkeiten veranstaltet.

Zu dem Regensburger Sängerfeste werden grosse Anstalten getroffen; 62 Vereine, mit mehr als 1200 Sängern nehmen daran Theil. Der entfernteste Punkt, von wo her Sänger angesagt sind, ist Magdeburg. Eine grosse Sängerhalle wird gebaut und eine schöne Medaille geprägt; der Avers der letzteren zeigt vier Sänger an einen Schild gelehnt, mit der Jahreszahl 1847, der Revers den von Eichenlaub umgebenen Wahlspruch des Regensburger Liederkranzes: „Im Takte fest, im Tone rein soll unser Thun und Singen sein".

Wie verlautet, wird der Tenorist *Wiedemann* vom Herbste an wieder als erster Tenor des Leipziger Stadttheaters eintreten.

Der früher in Leipzig, später in Detmold engagirt gewesene Tenorist *Schmidt* hat seine Stelle als Opernregisseur in Dresden nunmehr angetreten. Zugleich trat er als Sänger in *Adam*'s Brauer von Preston auf.

Mendelssohn-Bartholdy durchreist jetzt die Schweiz und findet überall eine freudige Aufnahme.

In München (Kommission der literarisch-artistischen Anstalt) ist so eben ein Buch erschienen unter dem Titel: „P. *Peter Singer's* Metaphysische Blicke in die Tonwelt, nebst einem dadurch veranlassten neuen System der Tonwissenschaft. Herausgegeben von *Georg Philipps*". Der Verfasser, der P. *Peter Singer*, ist ein Franziskanermönch in Salzburg, der Erfinder des neuen Instrumentes Pansymphonikon, welcher das Manuskript der Schrift

Digitized by Google

dem Herausgeber schenkte. Der erste Abschnitt des Buches ist überschrieben: „Ueber die in der Tonwelt liegende Analogie mit der Gottheit und der ganzen erschaffenen Allheit.“ — Wir kommen vielleicht später auf das Büchlein zurück.

Der bisherige Intendant des Weimarischen Hoftheaters, Oberhofmarschall Freiherr *von Spiegel*, hat diese von ihm neunzehn Jahre lang verwaltete Stelle niedergelegt; sein Nachfolger ist der Kammerherr *von Ziegesar*.

Ein grosser Theil des Mainzer Theaterorchesters hat nach dem Schlusse des dortigen Theaters eine Kunstreise durch Holland unternommen und in mehreren Städten mit vielem Beifall Concerte gegeben.

Die hannoversche Regierung hat zum Zwecke des neuen Theaterbaues in Hannover eine Anleihe von 230,000 Thalern gemacht.

Bei der grossen Oper zu Paris hat Herr *Léon Pillet* sein Privilegium für (wie man sagt) 400,000 Franken an die Herren *Duponchel* u. *Roqueplan* abgetreten, die auch bereits am 30. Juni als die neuen Direktoren eingeführt worden sind.

Wie die Signale melden, ist ein Enkel *Joseph Weigl's* als Kapellmeister am Josephstädter Theater in Wien angestellt.

Hofkapellmeister *Franz Gläser* zu Kopenhagen hat den Danebrogorden — Musikdirektor *Canthal* in Hamburg vom Könige von Dänemark für einige demselben gewidmete Armeemärsche eine goldene Dose erhalten.

Vesque von Püttlingen, der als *J. Hoven* bekannte Wiener Musikdilettant und Operncomponist, ist zum wirklichen Hofrath in der geheimen Hof- und Staatskanzlei und zum geheimen Staatsoffizial ernannt worden.

Am 16. und 17. August wird in Freiberg ein grosses Männergesangfest gefeiert. Am ersten Tage wird ein grosses Kirchenconcert im erleuchteten Dome Statt finden, am andern Tage auf der Esplanade das weltliche Concert, wobei die theilnehmenden Vereine theils einzeln, theils in ihrer Gesammtheit auftreten.

Am 1. August wird das dritte Sängerfest des Lahnbundes zu Weilburg im Nassauischen gefeiert. Es sind bereits über 200 Sänger dazu angemeldet.

Am 11. Juli fand zu Neustadt-Eberswalde ein sehr interessantes grosses Volksgesangfest Statt, zu dem sich zwölf Handwerker-Sängervereine aus der Umgegend zusammengefunden hatten, und zwar sieben aus Berlin, je einer aus Luckenwalde, Oderberg, Freienwalde, Neustadt, Prenzlau. Es waren wohl 1500 Sänger, und die Leitung befand sich in den Händen des Musiklehrers *Mücke* aus Berlin, der die Anregung zu dem ganze Feste gegeben hatte. Zum Schlusse fand ein Wett- und Preissingen zwischen den zwölf Chören Statt, wobei der Preis, in einem Kranze bestehend, dem grossen Handwerkerverein aus Berlin zuerkannt wurde. Wohl über 10,000 Fremde wohnten dem Feste bei, und über die treffliche Haltung der Handwerker wie über ihre gelungene Aufführung der Gesänge war nur eine Stimme.

In Potsdam hat ein Vaudeville: „Die Kunst, geliebt zu werden“, mit hübscher Musik von dem bekannten Liedercomponisten *Gumbert* in Berlin, vielen Beifall gefunden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

In **A. Wagner's** Musikalienhandlung **(Fr. Müller)** in Stuttgart ist so eben erschienen:

Kücken, Fr., Rondeau p. Pfte. Après 2 thèmes de l'opéra „Le Prétendant“. 10 Ngr.

Lindpaintner, P. v., Der Schreiner, Gedicht von Fedor Löwe, für eine Singstimme mit Pfte. 5 Ngr.

Künftig wird erscheinen:

Kücken, Fr., „Wenn sich zwei Herzen scheiden“, Gedicht von E. Geibel, für eine Singstimme mit Pfte.

Neue, hier und auswärts mit **grossem** Beifall aufgenommene Tänze des

k. k. österreich. Kapellmeisters

JOH. GUNG'L:

Gruss an Petersburg, Walzer f. Piano. 15 Sgr.

6 Polkas, gewidmet der Grossfürstin Maria Nicolaiewna, für Piano 20 Sgr., einzeln: Die Unwiderstehliche, Bäbupolka, Garde-Husaren und Garde à Cheval-Polka, Polka-Mazurka à 5 Sgr.

Freundschafts-Quadrille, gewidmet der Grossfürstin Maria Alexandra, f. Piano 12½ Sgr.

Petersburger Hofballquadrille, f. Piano 12½ Sgr.

Mazurka in C 5 Sgr. **Obige f. Orchester** à 1⅓ Thlr.

Joh. Gung'ls allgemein beliebte 2 Walzer: Ein Sträusschen und Mädchenträume, Vorwärts-Marsch, Proteuspolka, Catharinen- und Pariserpolka, Faschingsstreiche-Galopp sind für Piano in **neuer** Auflage, nach bereits früher für Orchester, für Piano zu 4 Händen, für Piano und Violine erschienen.

Berlin.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

An alle Buch- und Musikhandlungen ist expedirt:

Schuberth's Omnibus für Piano 13s Heft

(enthält: Lindpaintner's Fahnenwacht, arrang.; Fecher Sonatine in 3 Sätzen, vierhändig; Canthal Friedr. d. Grosse, Parademarsch).

Hierzu gratis ein Beiwagen, mit Bertini Etuden, 2tes Heft.

Schuberth's Omnibus für Gesang 7tes Heft

(enthält: Hetsch, Lied eines Verliebten; Berens, Du bist eine Blume; Flügel, 3 Lieder: Die Schnitterin, Liebestrost, Sag' was diese Thränen; G. Nicolai, Frohsinn).

Hierzu gratis ein Beiwagen mit: Kressner, Lehrmeister im Gesange 1s Heft.

Subscribenten auf jeden Omnibus werden fortwährend à 5 Sgr. das Heft angenommen.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten Juli. Nr. 29. 1847.

Inhalt: Ueber die Form der Symphonie-Cantate etc. — *Nachrichten:* Musikzustände in Riga. — *Recension.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber die Form der Symphonie-Cantate.

Auf Anlass von Beethoven's neunter Symphonie,

von

A. B. Marx.

Aus dem Gewoge der Menschengesichter, die freundlich oder ernst, gesammelter oder zerstreuter vorübertreiben im Strome des Lebens, tritt von Zeit zu Zeit ein Antlitz hervor, das unser Auge eigenthümlich trifft, zuerst vielleicht unerfreulich und verletzend; dennoch müssen wir nach ihm zurückschauen, es taucht immer wieder auf in der Seele, zuletzt verstehen wir es und haben dann Frieden und Genugthuung. Tausende jener freundlichen lieblich-beliebten Gesichter sind unterdess vorübergestrudelt und vergessen.

Gleiches ereignet sich bisweilen in der Welt der Kunstwerke. Mitten aus dem ergötzlichen Gewimmel tritt plötzlich eine sonderbare Gestalt hervor, die uns mit versteinernder Gorgonenschönheit (oder Hässlichkeit, — Beides ist oft Eins) trifft, fesselt, gar nicht wieder loslassen will zum beliebten Tänzchen unserer Mittelmässigkeiten. Wir möchten nicht gestört sein in dem, was so traulich uns unterhielt, so bequem sich unserm gewohnten Empfinden anschmiegte, uns schmeichelte mit Allem was uns lieb und eingenaturt ist, so geläufig unserer Verständniss entgegenkam. Aber Wollende und Nichtwollende, — wir müssen stutzen bei dem Antritt jener Gestalten, stillstehen und uns besinnen. Dann steigt wohl in Allen die Ahnung auf, dass hier ein Ereigniss in das Leben getreten, dass ein Fortschritt geschehen im Leben der Kunst selber oder im Bewusstsein über sie, jenachdem jene Gestalt eine wahrhaft aus dem Kunstgeist geborene oder eine untergeschobene war. Ist uns nun die Kunst nichts als eine Unterhaltung mit vorübergaukelnden Bildern und Formen, ein Hinträumen und Schwelgen in süssgewohnten Empfindungen und Vorstellungen, dann kann eine solche Gestalt unheimlich störend wie Banquo's Geist in unser lustig Gelag treten; denn dergleichen lässt sich nicht so ohne Weiteres mitnehmen und geniessen, erst muss man sein Dasein ertragen lernen, dann mitleben und begreifen. Für Andere, deren Geist erschlossen ist und geweiht der Idee, bieten jene Erscheinungen neue Gewähr für das Wahrhaftige und Ewiglebendige in der Kunst; sie begreifen abermals und tiefer jenes gleich den Göttern Griechenlands aus der Urnacht geborene Wesen, das wie Proteus uralt fortlebend und stets neugeboren in neuen Gestaltungen hervortritt, jenes tausendjährige Räthsel, das wir Kunst nennen. Ihnen sind solche Erscheinungen Urphänomene im Leben der Kunst, in denen sich dasselbe am Reinsten und Kenntlichsten enthüllt, aus denen nach allen Seiten hin Licht strahlt für Alle, welche schauen, sich finden, sich fördern mögen.

Ein solches Werk ist *Beethoven's neunte Symphonie.* Sie kündigt sich sofort als ein solches an durch das Auffallende, das sich ihrer Erscheinung aufgeprägt und angehängt hat.

1. *Das äussere Geschick der neunten Symphonie.*

Auffallend ist zunächst schon das äussere Schicksal des Werkes. Man erinnere sich, dass es in die Oeffentlichkeit trat, als Ruhm und Beliebtheit des Meisters die höchste Stufe erreicht hatten, als man seine übrigen Symphonieen in den mannigfaltigsten Arrangements spielte, überall und unablässig in den Concerten aufführte, in allen Formen pries und erörterte. Und was hat diese Vorbereitung für die neunte Symphonie vermocht? Noch jetzt, zwanzig Jahre nach ihrem Erscheinen, lassen sich ihre Aufführungen bequem zählen. Forscht man aber gar nach ihrem Eindrucke, nach der Auffassung und Verständniss, ohne sich durch die wohlfeilen Phrasen von „hohem Meister“ und „tiefer Wirkung“ u. s. w. täuschen zu lassen, hinter denen sich oft nur Befremden und Theilnahmlosigkeit verstecken, so kann nicht zweifelhaft bleiben, wie fern das Werk noch immer dem Volk und der Mehrzahl der Künstler steht. Man hört Einzelnes preisen, Anderes bezweifeln oder bekritteln, etwa die Symphonie bewundern und die Kantate verwerfen (ist doch schon einigemal jene ohne diese aufgeführt worden! — ein Drama mit Hinweglassung des fünften Akts), aber das Ganze als Ganzes lässt man gern ausser Frage. Das musste so sein und ist das erste Wahrzeichen des Werks. Es ist einer der verbreitetsten und doch handgreiflichsten und schädlichsten Irrthümer: dass das Kunstwerk sogleich allgemein verständlich sein und populär werden müsse, und dass dieses schnelle Durchdringen ein Beweis seiner Gediegenheit sei. Eher

Digitized by Google

das Entgegengesetzte ist zu behaupten. Verständlich kann uns nur das sein, was unseren Vorstellungen und Kenntnissen nahe steht; je ferner, desto mehr muss geschehen, um dem Fernstehenden nahe zu kommen. Allgemeinverständlich und leichtfasslich ist nur das, was dem eben jetzt allgemeinen Gefühls- und Gesichtskreis angehörig oder nahe ist. Das tiefere und im Grund allein bedeutende und entscheidende Kunstwerk ist nun aber ein solches, in dem eine neue Idee, eine neue Sphäre des Lebens erschlossen wird, das also über den bisherigen Gesichtskreis hinausliegt und einstweilen nur von den Wenigen gefasst werden kann, denen zuerst vergönnt ist, sich der neuen Idee anzueignen. Dies ist so wahr und so nothwendig, dass man stets die je tieferen Schöpfungen der Kunst um so viel später in das Leben der Nation eingehen sieht. Von *Beethoven* selber sind die leichteren Werke, in denen er sich noch dem mozartschen Standpunkt anlehnte (z. B. seine erste, zweite, vierte Symphonie, seine Sonate pathétique u. s. w.) schneller populär geworden als seine tieferen Werke, die Cmoll, Adur-Sonate (Op. 111, 101) und andere; *Bach's* mathäische Passion hat ein Jahrhundert gebraucht, ehe sie Zugang finden konnte, und wird nie die Popularität der graun'schen erlangen; *Mozart's* Opern sind weder so schnell noch so ausgebreitet zur Geltung gekommen, als *Rossini's* und *Aubers; Gluck's* tiefere Idee ist noch bis heute nur Einzelnen erschlossen, er ist noch bis heut ein fremder Gast im Vaterland — und wird es bleiben.

Man könnte die Seltenheit der Aufführungen der neunten Symphonie der Schwierigkeit beimessen, die ihr allerdings vor den meisten Werken eigen ist. Allein eben in dieser Schwierigkeit gibt sich vielmehr ein zweites Wahrzeichen für den Standpunkt des Werkes kund. Schwierigkeiten der Ausführung sind diejenigen Wendungen, die wir noch nicht durchgeübt haben, weil sie uns noch nicht (oder selten) vorgekommen sind. Sie treten hervor, wenn entweder der Künstler aus technischer Unkunde zu ungehörigen Mitteln greift, oder wenn er durch die Neuheit seiner Idee zu neuen Mitteln oder Verwendungsweisen zu schreiten genöthigt ist, oder endlich, wenn er sie absichtlich zur Darlegung der Virtuosität des Ausübenden sucht. Der letztere Fall bleibt hier ausser Frage. Der erste kann in Bezug auf *Beethoven* ebenfalls nicht angenommen werden; es würde leicht zu beweisen sein (wenn es sich solchem Meister gegenüber ziemte), dass er keine Note hätte leichter setzen können ohne Verletzung des wesentlichen Inhaltes. Selbst da, wo er gegen die Natur eines Organs handelt, — wie in der Symphonie und in seiner letzten Messe unleugbar gegen die der Singstimme, — ist es nur die ihm inwohnende Idee, die ihn dazu treibt; man wird dem Meister wohl zutrauen, das er den Umfang der Singstimmen, die Schwierigkeit langen Hochsingens u. s. w. äusserlich gekannt. Es war also die Neuheit der Idee, die ihm zu neuen Wendungen und Verwendungen der Mittel Anlass gab; und seine Künstlertreue*) war es, die ihn nöthigte, vor den Schwierigkeiten nicht zurückzuweichen, von der Fülle und Tiefe seiner Wahrheit nicht der Bequemlichkeit und allgemeinen Zugänglichkeit zu opfern. Leider fehlt aber gerade unserer Zeit für jetzt die Tapferkeit solchen durch Neuheit und Tiefe der Idee hervorgerufenen Schwierigkeiten gegenüber, während sie den virtuosischen Schwierigkeiten, der Mode und der Eitelkeit auf Triumphe der Technik zu fröhnen, unerschöpfliche Geduld und Hingebung und maasslose Zeitopfer und Selbstquälen darbringt. Wäre es nun dieser Zeit möglich gewesen, die Idee der neunten Symphonie tiefer, durchdringender, allgemeiner zu fassen, so hätte man auch allgemeiner und energischer den Reiz empfunden, die Schwierigkeiten der Ausführung zu bewältigen; ja, dieselben würden mit der tieferen Verständniss zum Theil gleich wegfallen. Auch hier steht die neunte Symphonie nicht allein. *Haydn's* und *Mozart's* Werke wurden schwer gefunden, bis man sie endlich verstand; *Beethoven* ist schon in den ersten Werken schwerer als seine Vorgänger, in den späteren um so viel schwerer, als in jenen, um wie viel er zu tieferen Offenbarungen gelangt. Die wohlfeile Kunst, leicht und populär zu schreiben, indem man sich den schon bequem gewordenen — und ausgelebten Formen unterordnet, diese gemeine Klugheit des Anbequemens auf Kosten der Wahrheit hat er stets verschmäht.

*) Einen merkwürdigen Beleg dazu aus einem anderen Werke bringt die Compositionslehre des Verfassers, Th. IV, S. 539 zur Sprache.

Das dritte Zeichen für den Standpunkt des Werkes — und hierin treten wir zu diesem selber und zu dem eigentlichen Gegenstand unserer Erörterung — ist die Neuheit seiner Form.

II. *Die Form der Symphonie-Cantate.*

Die Form eines Kunstwerks ist nichts Anderes, als die Aeusserung, das Aeusserlichwerden, Gestaltwerden seines Inhalts. Sie ist nichts weniger als etwas Zufälliges, das der Künstler eigenwillig, etwa nach eigener Laune oder fremdem Muster und Plan ergreifen und beliebig zu diesem oder jenem Inhalte verwenden könnte; sondern sie wird in jedem wahrhaften Kunstwerke durch die Idee, den Inhalt desselben bedingt, oder vielmehr gezeugt und geschaffen. Dies verhält sich selbst in all' den Fällen so, wo der Künstler einer bereits vorhandenen Form zugeführt wird; es kann das mit Recht nur dann und nur so weit geschehen, als seine Idee mit dem Inhalte der vorhandenen Form zusammenfällt. Daher wird auch der wahre Künstler von einer auf ihn überkommenen Form nicht gefesselt, sondern geht mit innerer Nothwendigkeit von ihr ab und über sie hinaus, sobald und so weit seine Idee Neues und Eigenthümliches hinzubringt. *Mozart* hat nach dem Vorgange *Haydn's*, *Beethoven* nach *Mozart's* Symphonieen geschrieben, jeder hat die Form des Vorgängers auf- und angenommen — und verändert nach innerem Gesetze. Ja, derselbe Componist, z. B. *Seb. Bach* in seinen Fugen und *Beethoven* in seinen Sonaten, sie haben niemals dieselbe Form vollständig wiederholt, obgleich — oder vielmehr weil beide eben in diesen Formen die höchste Durchbildung, das innigste Einleben vor allen anderen Meistern errungen hatten.

Digitized by Google

Die neunte Symphonie nun bringt bekanntlich eine ganz neue Gestalt*) zum Vorschein; ihr vierter Satz wird Kantate. Das Ganze ist also ein zweigestaltiges Gebilde, zur Hälfte reines Instrumentalwerk, zur anderen Hälfte Gesangstück. Diese Gestaltung musste schon ihrer ursprünglichen Neuheit wegen auffallen und zur Erwägung einladen. In neuester Zeit ist die Wiederholung derselben ein verdoppelter Anlass zu der Untersuchung: was von dieser Mischgestalt zu urtheilen und ferner zu erwarten sei. Sie kann — alle Namensautorität bei Seite gesetzt — durchaus verwerflich, sie kann die Eröffnung eines neuen Kunstgebiets sein; sie kann aber auch im einzelnen Falle durch innere Nothwendigkeit berechtigt und dabei einer allgemeinen Benutzung minder oder vielleicht gar nicht zugänglich sein. Der letztere Fall ist der seltenere, aber keineswegs unerhört. Die Form des Zirkelkanons — und gar eines mehrstimmigen Rezitativs in dieser kanonischen Gestalt ist in *Seb. Bach's* A dur-Messe von innerer Nothwendigkeit gegeben**) und sonst nirgends in solcher Nothwendigkeit hervorgetreten.

Im Allgemeinen nun erscheint die Form der Symphonie-Cantate als eine nicht zu rechtfertigende Gestaltung; und es ist keineswegs Zufall oder Versäumniss, dass sie bis zur neunten Symphonie noch nicht hervorgetreten. Der Grund liegt vielmehr in dem Wesen der Instrumental- und Vokalmusik selber und ihrem Verhältnisse zu einander.

So Vieles und Tiefes auch die Instrumentalmusik auszusprechen vermag und so gewiss auch sie der Träger des Dichtergeistes im Menschen, doch ist ihr eine wesentlich andere Sphäre angewiesen als der Vokalmusik. Diese ist nicht blos dem geistigen Inhalte nach, sondern auch durch das ihr dienende Organ der Menschenstimme die dem Menschen eigenste Musik; sie erschallt aus dem lebenden Organismus desselben und ist die unmittelbare Aeusserung, darum aber auch der unmittelbare und treffendste Ausdruck der Seelen- und Gemüthsregungen im Menschen; man darf und muss sie vorzugsweise die Menschenmusik nennen, die unmittelbare Offenbarung dessen, was aus der Menschenbrust sich musikalisch herausstönen und verkündigen will. Damit diese Aufgabe vollkommen gelöst werde, verbindet sie sich mit der Sprache und gewinnt in dieser treffendsten, aus gleichen Elementen, aber zu freieren Zwecken geschaffenen Aeusserungsweise des menschlichen Geistes eine Bestimmtheit und Schnellkraft, die der Musik für sich allein nicht eigen sein kann. Das Rein-Menschliche und zwar in höchster Bestimmtheit und im Vollgenügen — soweit beide der Musik eigen sein können — ist ausschliesslich die Aufgabe der Vokalmusik, diese nach ihrer eigentlichen Kunstbestimmung in Einheit mit dem Gesangtexte genommen. Wenn der künstlerisch bewegte Geist seinen eigensten Inhalt — sich selber in höchster Fülle und Bestimmtheit aussprechen will, findet er nur im Gesange das durchaus entsprechende Organ.

*) Der einzige nennenswerthe Vorgänger ist Beethoven's Fantasie mit Orchester und Chor.

**) Dieser Fall ist in Compositionslehre (Th. II, S. 499, 603 der zweiten Ausgabe) erörtert.

Die Instrumentalmusik unterscheidet sich schon bei dem ersten Hinblicke dadurch auf das Bedeutsamste von der Vokalmusik, dass sie des aufklärenden und bestimmenden Wortes entbehrt*), folglich nicht jene Gewissheit, jenes schnellkräftige Treffen auf das gesetzte Ziel zu eigen haben kann, das der Gesang dem Zutritte der Sprache dankt. Sie kann nicht reden, sondern nur anklingen, nicht ihren Gegenstand gleichsam beim Namen nennen und setzen, sondern nur umschreiben und umschweben; sie verwandelt sich (geistig genommen) in seine Atmosphäre und trägt nicht das Wort des Geistes, sondern die Schwingungen seines Ausdrucks in Anklängen, Stimmungen, Gleichnissen in die Seele des Hörers. Nach dieser Seite hin ist also ihre Wirkungskraft beschränkt und mehr oder weniger unsicher. Wenn der Sänger sein „Ich liebe dich, — ich hasse, — ich traure" singt, so wissen wir sogleich, was ihn erfüllt und was er uns sagen will; wir wissen es so sicher, dass wir selbst dem unvollkommenen Ausdrucke seiner Musik mit Ergänzungen aus unserem Inneren zu Hilfe kommen. Wie viel hat die Instrumentalmusik anzuklingen, anzudeuten, zu umschreiben und herzuleiten, ehe sie ihren Spruch uns vernehmlich und verständlich in die Seele gespielt! Dafür aber fallen ihr auf der anderen Seite nun auch alle die Lebensmomente zu, die dem kurzangebundenen und festgeschlossenen Wort unerreichbar sind: jene schwebenden Stimmungen der Seele, die gleich dem Luftschweife des Kometen noch nicht zu festem Kern im Bewusstsein geworden, — jene Ahnungen eines Inhalts, der tief im Innersten des Menschengeistes ruht, — jene Stimmen, in denen die uns umgebende Natur ihre Sympathieen, ihre Verwandtschaft uns geheimnissvoll zuflüstert. —

Wir haben nicht nöthig, tiefer in das Wesen beider Tonreiche einzublicken. Das schon genügt: dass der Instrumentalmusik das Wort mit seiner bestimmenden Kraft fehlt und dass sie von hier aus sich abtrennt von der Vokalmusik, um ihre besondere Aufgabe in anderer Richtung zu lösen. Die nächste Folge ist die: dass, wo Instrumentale und Gesang zu einander treten, der letztere das Bestimmende und darum Herrschende ist. Dies zeigt sich auf das Deutlichste im Verhältniss der Begleitung zum Gesange. Sei jene noch so reich und sinnvoll ausgebildet, doch dient sie nur diesem, ist dieser das Herrschende, die Hauptsache, selbst in den Momenten, wo er zerstreut, unterbrochen, gewissermaassen zur Rede- oder Rezitativform zurückkehrt. Dasselbe zeigt sich auch bei den Vor- und Zwischensätzen (Ritornellen) des Orchesters in grösseren Gesangstücken; sie ordnen sich dem Gesange bei und unter und dieser wird als Hauptsache aufgefasst, selbst wenn jene eigenthümlichen Inhalt, Gegensätze gegen den Inhalt der Singstimme u. s. w. geben. Dasselbe endlich zeigt sich in den Ouverturen der Opern und Kantaten; Niemand kann sie als Hauptsächliches und Entscheidendes oder als ein um sein selbstwillen Daseiendes auffassen, sondern nur als Einleitung zur Hauptsache, als Vorbereitung auf das,

*) Die nur äusserlich vor sich gehende Verknüpfung der Instrumentalmusik mit der Sprache im Melodram kommt hier nicht in Betracht.

Digitized by Google

was nun der Gesang bringen wird. Ein sprechendes Zeichen dafür ist, dass die Componisten stets trachten, ihren Ouverturen gedrängte Form zu geben; sie fühlen sich gedrungen, durch sie hindurch zur Hauptsache zu eilen. *Beethoven* hatte dies in seiner ersten Ouverture zu Fidelio (Leonore) nicht über sich gewinnen können, — und sah sich dann genöthigt, über sie hinaus zur Composition einer zweiten, dritten, vierten Ouverture (der aus E dur) zu gehen, die ihre Stelle bei der Oper behauptete, obgleich sie weder an Tiefe noch Aneignung an den Inhalt der Oper den Vorzug vor den früheren verdient haben möchte.

Von hier aus dürfte sich die oben ausgesprochne Ansicht von der Form der Symphonie-Cantate im Allgemeinen gerechtfertigt zeigen. Die vorangehende Symphonie will und kann nicht blose Einleitung zu der nachfolgenden Cantate sein, sondern selbständige und wesentliche Partie des ganzen Kunstwerkes, eben so selbständig, wesentlich, gleichberechtigt, als die ersten Akte eines Drama's im Verhältnisse zu den folgenden. Dies zeigt sich unverkennbar in der Ausdehnung auf mehrere vollausgeführte Sätze; der Componist thut hierin dar, dass er den Inhalt seiner Instrumentalpartie so vollständig geltend machen will, als es ihm überhaupt gegeben ist und recht erscheint. Hätte die Instrumentalpartie blos einleiten, auf die Gesangpartie als auf die Hauptsache hinführen sollen, so würde es den Componisten von Anfang an zu dieser hingedrängt haben. Er würde dann gar nicht haben befriedigen wollen mit dem Instrumentale, sondern nur anregen; ja, wenn dieses auch einen eigenthümlichen Inhalt zu offenbaren hätte, so könnte derselbe wieder nur ein vorbereitender, also ein Nebenwerk zum Hauptwerke sein und müsste wieder vorübereilen zu diesem hin. So deutet *Gluck* zur Einleitung seiner taurischen Iphigenie die Ruhe des Meers und darauf den Sturm an, der Orest und Pylades an das ungastliche Gestade wirft; aber mitten im zweiten Satze hebt der Gesang der Priesterinnen an. So malt *Haydn* vor der Schöpfung in wunderwürdigen Zügen das Chaos, aber nur um sogleich das erste Schöpfungswerk im strahlenden Gegensatze darüber emporleuchten zu lassen.

Wenn also die Symphonie nicht blose Einleitung zur Kantate, sondern gleichberechtigter Theil des Ganzen sein soll, so tritt wieder die Frage hervor: wie kann ein innerlich einiger, einheitvoller Inhalt sich unter wesentlich verschiedene Kunstelemente vertheilen und damit in wesentlich geschiedene, ja heterogene Partieen auseinandertreten? — und wie kann ein Künstler aus künstlerischem, das heisst einer Vernunftnothwendigkeit entspringendem Antriebe zu solcher Vertheilung oder Zusammenstellung geführt werden? Entweder ist die Idee, die sein Schaffen beseelt, ausschliesslich nur der einen Sphäre, nur dem Gesang oder nur dem Instrumentale, eigen und erreichbar. Dann ist ihre Uebertragung auf die andere eine Unwahrheit. Oder sie ist beiden erreichbar. Dann wird die Sphäre, die den Künstler zuerst anzog, ihm volles Genügen bieten, er wird mit der vollen Energie der Künstlerliebe sich in sie vertiefen, sich ganz ihr hingeben, seine Idee in ihr ausgestalten zum Leben, — denn nicht eher ist der Künstler befriedigt, nicht eher lässt das neue Wesen, das er im Herzen trug, ihn frei und in Ruhe. Dann aber fehlt jeder Antrieb, das schon Geschaffene und Vollendete noch einmal zu schaffen in einem neuen Stoffe. Der Künstler kann später noch einmal auf dieselbe Idee zurückgeführt werden und sie nun im anderen Stoffe ausbilden; aber das ist dann ein zweiter Zeugungs- oder Schöpfungsmoment und es entsteht dann ein neues und selbständiges Werk, nicht ein zweiter Theil zu jenem ersten Werk als erstem Theile. *Beethoven* hat bekanntlich Goethe's Gedicht „Meeresstille und glückliche Fahrt" als Cantate behandelt, *Mendelssohn*, der Beethovenschen Auffassung eng anschliessend, dieselbe Vorstellung in einer Ouverture festgehalten. Möglich wär' es gewesen, dass ein und derselbe Künstler beide Werke geschaffen hätte, einmal die Ouverture, ein andermal die Cantate. Allein künstlerisch unmöglich war es, dass er beide in Einer Schöpfung und als ein einziges Werk hervorgebracht hätte. Von allen etwaigen Bedenken abgesehen, die sich vielleicht gegen das eine oder andere der genannten Werke oder einzelne Momente derselben aufstellen liessen, das steht fest: sie ergänzen einander nicht, sondern schliessen einander aus, eben weil sie beide wesentlich denselben Inhalt geben.

Ein Werk vor allen anderen ist besonders geeignet, die obigen Grundsätze zu erläutern und an Thatsachen zu prüfen. Es ist *Mendelssohn's* Lobgesang, der auch zuerst den Namen „Symphonie-Cantate" trägt, während *Beethoven's* Werk als „Symphonie mit Schlusschor" u. s. w. bezeichnet ist, in der That aber eine vollausgeführte Cantate mit Solo- und Chorgesang bringt.

Die Gesangpartie des mendelssohn'schen Werkes ist, wie schon der Name angibt, ein Lobgesang zum Preise der Gottheit. Von ihrem näheren Wort- und Musikinhalt ist hier nicht Anlass zu berichten; nur die eine Textstelle

„Alles was Odem hat, lobe den Herrn!"

ist anzuführen nöthig. Wär' es die Absicht des Tonsetzers gewesen, diesen Gesang blos einzuleiten, so würde das Orchester die Aufgabe gehabt haben, die Stimmung der Feierlichkeit, Erhebung u. s. w. anzuregen, die dann im Hauptwerk in aller Fülle der Tonmittel, gefestet und erhellt durch das bestimmende Wort, zur Vollendung und Wirkung gekommen wäre. Dies hätte für das Orchester die Form einer Introduktion oder allenfalls Ouverture gegeben. — Der Componist ist aber darüber hinausgegangen. Er hat, ganz den Fusstapfen *Beethoven's* folgend, eine vollständige Symphonie gegeben: Einleitung (Maestoso), ersten Satz (Allegro), Allegretto mit Trio und Adagio; worauf an der Stelle des Finale, eben wie bei *Beethoven*, die Cantate eintritt. Jeder dieser Sätze ist voll und reich ausgeführt, mit dem Talent und der vollendeten Technik, die dem Componisten längst und mit Recht allgemeinen Ruhm erworben haben. Der einzige formale Unterschied von der *Beethoven*'schen Composition ist der, dass bei *Mendelssohn* ein Satz in den anderen überführt; dieser Unterschied ist aber für unsere Untersuchung nicht von Einfluss, da jeder einzelne Satz vom folgenden durch Tempo, Taktart,

Digitized by Google

Tonart und Form unterschieden und jeder an sich selber, wie gesagt, vollständig ausgeführt ist. Eine so weit ausgebreitete Composition kann nicht blose Einführung oder Einleitung sein, zumal auf ein Werk, das eine so vielbehandelte und geläufige Aufgabe zu lösen hat und in so einfacher klarer Weise löst.

Was ist aber dann der Inhalt der Symphonie? — Eben kein anderer, als der der Cantate: auch sie soll, soweit es dem Instrumentale möglich ist, die Gefühle feierlicher und feuriger Erhebung, der Andacht und Innigkeit anstönen. Dies ist so unverkennbar die Absicht des Componisten, dass er schon sein Thema zur Einleitung —

aus der Cantate nimmt (es ist der Gesang der oben angeführten Textstelle), dasselbe im Allegro, dann (mit einer Choralmelodie) im Allegretto wiederbringt, worauf es im Adagio ruht, im Anfangs- und Schlusssatze der Kantate aber zur vollen Geltung gebracht wird. Der Componist sagt uns also im Wesentlichen (wenn auch natürlich mit anderen Worten oder Noten) zweimal dasselbe; er singt einen Lobgesang erst im Orchester und dann mit Menschenstimmen. In solcher Doppelhaftigkeit ist aber keine künstlerische Nothwendigkeit. Wäre die orchestrale Ausführung eines Lobgesanges möglich und befriedigend, so hätte es der Cantate nicht bedurft. War es nicht der Fall und der Componist von seiner Aufgabe tief erfüllt und begeistert, so würde sie ihn mit unwiderstehlicher Macht hingerissen haben auf den Punkt, zu den Organen, wo allein die volle Verwirklichung der Idee zu erlangen war; dann also würde das Orchester nur einleitend und begleitend möglich geworden sein. Nur die in rein subjectiver Willkür sich gehen lassende Lust am Gestalten hat hier gewaltet und die Form des *Beethoven*'schen Werkes benutzt, um sich einen erweiterten und mannigfaltigern Spielplatz zu öffnen, ohne der Idee und tiefen Berechtigung des Vorbilds bewusst oder erinnerlich zu sein. Nur so war es möglich, dass der talentvolle und in orchestralen Erfindungen oft so glückliche Componist zum Kern der Symphonie jenen Satz aus der Cantate entlehnen konnte, der höchstens als angemessene Redeweise (wenn auch nicht als tieferer Ausdruck) des oben angeführten Textes gelten kann, als instrumentaler Gedanke aber geradezu unbedeutend, wo nicht ungehörig genannt werden darf. Selbst diese Wahl ist aber äusserlich und nur dadurch geleitet, dass der Satz sich vor anderen der Cantate geschickt zeigt zu mannigfacher Bearbeitung. An sich selber ist er weder einer der stärkeren Züge der Composition noch sein Text etwa eine Hauptstelle oder der Gipfel des Ganzen. — Wenn übrigens das Werk ungeachtet der Bedenklichkeit, die seine Idee und Grundgestaltung erregt, schnelle und ausgebreitete Theilnahme gewonnen, so widerlegt das die Bedenken nicht im Mindesten. Auch abgesehen von dem Einfluss einer schon feststehenden Beliebtheit auf das Schicksal späterer Werke (zumal in einer Zeit, wo die Kritik oft so schlaff und grundsatzlos verwaltet wird, sich so oft von der vorgefassten Meinung des Publikums bestimmen lässt, statt diese zu berichtigen) ist ein Kunstwerk ein so vielseitiges Wesen, dass es in mehr als einer Hinsicht, ja in seinem Grundbau unbefriedigend sein und nach anderen Seiten, in vielen — ja möglicherweise in allen Einzelheiten mancherlei Interessen befriedigen kann. Wie weit dies bei dem mendelssohn'schen Werke Statt hat, bleibt hier ausser Frage, da nicht sein Werth, sondern nur seine Form und ihr Recht untersucht werden sollen.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Musikzustände in Riga.

(Die Kapellmeister. — Die Theaterdirektoren. — Theater-Testament. — Der herabgekommene Mozart- und Beethoven-Adel. — Ein ganzes Orchester wird böse und geht ab, nebst einigen Betrachtungen darüber.)

Seit mehreren Jahren wurde nichts über das Musikleben unserer Stadt nach Deutschland berichtet, möge es daher verstattet sein, die wichtigsten Erscheinungen jener Zeit hier zusammengedrängt zu melden.

Mit *Dorn's* Abgang von hier nach Köln 1843, der einen neuen Abschnitt bildet, wollen wir beginnen. *Dorn's* hiesiges Wirken wird unvergessen bleiben. Wie wechselnd auch das Urtheil über ihn als Componisten ausfalle, er ist am Klavier, wie an der Spitze des Orchesters einer der tüchtigsten Musikdirektoren Deutschlands, und herrschte nicht bei uns die eigenthümliche Sitte, vorzugsweise nur dem glücklichsten Componisten den tonleitenden Feldherrnstab zu geben, falls sich nicht Jemand an einem Orte von der Pike auf zum General gedient hat, so würde ihm ein bedeutenderer und umfangreicherer Wirkungskreis, als ihm in Riga und Köln zu Theil werden konnte, nicht gefehlt haben. — Was er hier mit genialer Kraft geschaffen und gewirkt hat, das ward nach seinem Abgange dem emsigen Talent Mehrerer anvertraut und gedieh unter der getheilten Pflege darum nicht minder erfreulich, so weit es die örtlichen Bedingungen gestatten.

Die Kapellmeisterstelle am Theater übernahm zuerst *Carl Schuberth*, der Bruder des Cellisten in Petersburg, vertauschte sie jedoch nach Jahresfrist gegen das Musikdirektorat am deutschen Theater Petersburgs. Mit der Uebernahme der Theaterdirektion durch Herrn ***Engelken*** aus Bremen wurde Herr *Schrameck*, früher Kapellmeister der deutschen Oper in Paris unter ***Schumann***, sodann in Bremen und Düsseldorf, des hiesigen Theaterorchesters und der Sänger musikalischer Vorstand. Cantor und Musikdirektor an den beiden evangelischen Hauptkirchen, so wie Direktor der Instrumentalconcerte der Musikalischen Gesellschaft in den letzten beiden Wintern wurde Herr ***Löbmann***, früherer Concertmeister und Chordirektor am Theater. ***Löbmann*** erhielt seine erste praktische Bildung von seinem Vater, dem Stadtmusikus zu Muskau, die spätere in Berlin, wo er Acces-

Digitized by Google

sist der Königl. Oper war. In der Harmonielehre unterrichtete ihn der Schriftsteller *Leopold Schefer*, dessen theoretische Kenntnisse nicht unbedeutend sein sollen.— Das Direktorat der Liedertafel übernahm Herr *Hugo Preis*, ein talentvoller Schüler *Friedrich Schneiders*.

Wenden wir uns zuerst der Oper und dem Theater zu. Nur an wenigen Bühnen, die entweder bedeutende Subventionen erhalten, oder ein besonders zahlreiches Publikum haben, lassen sich gegenwärtig die Conflicte vermeiden, die die Existenz der Anstalt von Zeit zu Zeit in Frage stellen. Auch unsere Bühne streift oft genug an die Klippe, die zwischen „Sein oder Nichtsein" liegt. Auf der einen Seite immer zunehmende Ansprüche des Publikums, auf der anderen der zusehends wachsende Mangel an begabten und gebildeten Darstellern und Sängern, die abnehmende Productionskraft der Dichter und Componisten. Das Theater hat sein 70stes Lebensjahr angetreten, und sollte an sein Testament denken.

Mit *Hoffmann's* Abgang als Direktor der Prager Bühne schloss in unserer Oper eine Periode, nach der wir uns seitdem oft, aber vergeblich gesehnt haben. Herr *Engelken*, der an seine Stelle trat, wollte durch ein reichhaltiges Personal siegen, brachte Talente ohne ausreichende Bildung, Fertigkeiten ohne genügende geistige und körperliche Mittel, und so konnte bei manchen anerkennungswerthen Einzelheiten nur selten ein befriedigendes Ensemble geboten werden. Man muss jedoch Herrn Engelken zugestehen, dass er im zweiten Jahre den besten Willen zeigte, den verschiedenen an ihn gestellten Wünschen zu entsprechen, wofür unter Anderem auch das Engagement des in Deutschland bekannten Tenoristen *Carl Franke* und der Bravoursängerin *Krüger-Fürth* sprach; indessen gelang es nicht, dem Theater die zu seinem Bestand nöthige Theilnahme zuzuwenden, und Herr *Ringelhardt* übernahm am 1. März 1846 die Direktion.

Der Kapellmeister *Schrameck* hielt die überkommenen Gesangs- und Orchestermittel nach Kräften tüchtig zusammen, wurde aber nach dem ersten Jahre seines Wirkens über Unsicherheit und Schwankungen beim Beginn neuer Tempi, so wie über falsche Wahl derselben in hiesigen Blättern hart angegriffen. Man liess ihm später Gerechtigkeit widerfahren und beide Ansichten lassen sich insofern vereinigen, als das von ihm vorgefundene Orchester sich seinen Intentionen nicht immer willig genug anschmiegte und ihn dadurch in Zwiespalt mit sich versetzte, was später, als er sich beim Engagement eines gänzlich neuen Orchesters mit diesem mehr innerlich einlebte, wegfiel. Dazu kam noch, dass er nicht stets mit gleicher geistiger Gesammtheit dirigirt, und die Sänger oft zu unsicher die Bühne betreten lässt. Er hat jedoch zu verschiedenen Zeiten bewiesen, dass er seinen Aufgaben vollkommen gewachsen ist, uns in Ungewissheit darüber lassend, warum er die Beweise seiner Tüchtigkeit nicht stets in gleichem Grade geltend macht.

Schrameck hat hier eine Operette „der Nachtwächter" (Text nach dem Körner'schen Vetter aus Bremen), ein Singspiel „die Hütte bei Moskwa", und eine grosse Oper „das Brautfest von Olivo" von seiner Composition zur Aufführung gebracht. In allen diesen Sachen, so wie in mehreren Ouverturen, hat *Schrameck* ein höchst achtungswerthes Talent bewiesen. Melodieen mit innerer Selbständigkeit, frei von bekannten Anklängen, gewandte Harmonieen und Bässe sind zu verständiger Dramatik benutzt, und jedes Werk hat ausser der fast immer gediegenen Arbeit eine ziemliche Anzahl theils schöner, theils guter Musikstücke. Gleichwohl hat sich *Schrameck* bis jetzt noch nicht aus der grossen Zahl deutscher Operncomponisten emancipirt, deren Werke am Aufenthaltsorte des Componisten mit einem Succès d'estime aufgeführt werden, aber nicht die grosse Tour durch die meisten Bühnen machen. Dieser herabgekommene Mozart- und Beethoven-Adel ist zu stolz, um bürgerlich *Lortzing*'sche und *Flotow*'sche Gewerbe, oder höhere musikalische Speculations- und Wechselgeschäfte zu treiben, und seine Ahnen haben ihren Genie-Grundbesitz verschwelgt, ohne an die Erben zu denken. O! warum haben die Herrscher im Reiche der Töne keine Majorate gestiftet? Warum müssen die künftigen Musiklandtage der Herrencurie entbehren?

Wählt oder schreibt selbst bessere Texte; seid weniger dramatisch-gewissenhaft, und dient mehr dem Geist und Gefühl, als dem Verstand und der Treue — und es wird euch nicht an Vasallen fehlen, die euer Lehnsrecht auf Jahrhunderte anerkennen.

Nach dem ersten Jahre der *Engelken*'schen Direktion entstand bei Erneuerung der Jahrescontrakte zwischen dem Direktor und dem Theaterorchester ein Conflict, der die Entlassung des sämmtlichen Personals bis auf einen Oboisten zur Folge hatte. Es lassen sich zu wichtige Betrachtungen an diesen Fall anknüpfen, als dass er hier mit Stillschweigen übergangen werden sollte. Um Ersparungen zu machen, wollte der Direktor jedem Orchestermitgliede an den Diäten, die bisher für die Saison in dem benachbarten Mitau gezahlt wurden, 12 Rubel Silber abziehen, und 6 dem Orchester zu Concerten bewilligte Abende nach seiner Willkür vertheilen. Das Orchester wollte weder jene Summe von seinem ohnehin beschränkten Gehalte missen, noch die Concertabende (die ja nur bei zweckmässiger Vertheilung auf die Wintermonate von Bedeutung sein konnten) sich verkümmern lassen, die 25 Mitglieder verpflichteten sich daher gegenseitig, sich nicht auf diese Bedingungen engagiren zu lassen, hielten treulich zusammen und verloren ihr Engagement. Herr *Engelken* aber zahlte statt 12 × 25 Rubel gegen 1000 Rubel Silber Reisegeld für 24 neue Mitglieder. —

Vierundzwanzig Musiker haben in einer durchgeführten Association ihre Existenz auf's Spiel gesetzt, um ihr beschränktes Einkommen nicht herabdrücken zu lassen. Diese Thatsache verdient ein mehr als lokales Interesse, und wir können sie als beachtungswerthes Beispiel hinstellen, wenn wir auch die Form und Weise, wie sich das Orchester bei den geführten Verhandlungen genommen hat, nicht rechtfertigen, und gern zugestehen wollen, dass eine ruhige und vorurtheilsfreie Mittelsperson Alles wieder in's Gleis gebracht haben würde.

Es ist die Aufgabe der Gegenwart, die socialen Missverhältnisse aller Lebenserscheinungen als solche zu

Digitized by Google

erkennen, und an ihrer Besserung zu arbeiten. Gehört die äussere Lebensstellung eines grossen Theils der ausübenden Musiker nicht auch in diese Kategorie? Warum haben die musikalischen Zeitungen noch niemals diese Saite angeklungen, warum nicht wenigstens versucht, auf diesem Gebiete die Zustände klar darzulegen? Der grösste Theil der ausübenden Musiker hat für die Verwerthung seines Talents nicht die Freiheit anderer Künstler, die für ihre Leistungen überall auch als Einzelne einen Markt finden. Die Concurrenz trifft den Musiker mit ihrer ganzen Schwere, ohne ihm einen grösseren Raum für sein Wirken zu geben; man fordert Talent und vieljähriges Studium von ihm, während er in vielen Fällen in Betreff des Lohnes kaum über dem Fabrikarbeiter steht, und viel schwerer Beschäftigung findet, als jener. Im Komet war neulich das Einkommen Tichatschecks mit 9000 Thaler dem Gehalt vieler Dresdner Orchestermitglieder à 150 Thaler gegenübergestellt. Ist dieses deutschen Tenor-Napoleon Hohe wirklich 60 Mal delicater als die eines guten zweiten Fagottisten? macht er schnelle Passagen in der That 60 Mal runder und netter als jener? Warum hat noch Keiner sich der Symphonisten-Proletarier angenommen, die Beethoven in Cmoll, A und Esdur zu 30 — 40 Mann für einen, zwei oder vier Groschen, oft nicht viel schlechter als — zu einem Thaler zur Aufführung bringen? Das neue Orchester, zum grossen Theil aus Berliner und Leipziger Musikern combinirt, hat sich ganz artig eingespielt, und besitzt mehrere recht wackere Künstler. Als Virtuosen sind aufgetreten: der gediegene Oboist *Krüger*, früher in Aachen und Detmold, der Concertmeister *Weller*, *Mühlfeld* Flöte, zarter Ton und höchst gewandte Zunge, *Horn* Clarinettist, vorzüglich schöner Ton, doch noch nicht frei genug entwickelter Vortrag, *Markus* Cello, einer tüchtigen Schule in Fertigkeit und Ausdruck alle Ehre machend.

(Fortsetzung folgt.)

Recension.

Die Musketiere der Königin, Oper in 3 Akten, von *Halevy*. Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und französischem Text. Berlin, in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung. Preis 8½ Thlr.

Diese Oper hat in Frankreich überall grosses Glück gemacht, und ist in Deutschland fast überall durchgefallen. Dass man nur aus diesem Ergebniss nicht auf die Geschmacks-Reconvalescenz und das endlich erröthende Nationalgefühl der Deutschen in Sachen der Oper schliesse! Zur Zeit ist der Franzosen Herrschaft bei uns noch nicht gebrochen. Ich rede nicht von dem Texte zu den Musketieren; der schlechteste französische Text ist immer noch besser als der beste deutsche. Die Handlung in den Musketieren ist nicht schlecht, sondern nur zu fein für die Ungeschicklichkeit der meisten deutschen Sänger. Daran blos ist diese Oper in Deutschland gescheitert.

Was hat die deutsche Kritik mit der Musik eines jetzigen französischen Operncomponisten zu schaffen? die deutsche Kritik blickt allein auf die Natur in der Kunst, der französische Componist allein — auf die Tantième. Da ist kein Gedanke, der eine Athenaïs, Bertha, ein Olivier, Hector, Roland, ein Musketier u. s. w. wäre, es sind lauter *Halévy*'er. Und eben so sind die Gefühle nicht Pulsschläge der Natur, sondern Konditorabdrücke in Traganth und Zucker. Alles hüpft, die Freude, der Schmerz, die Wuth. Der alte, düstere Haudegen Roland sogar tanzt in *Halévy's* Tönen als leichter Springinsfeld an das deutsche Ohr, natürlich nicht in's deutsche Gemüth. Da sollen die Musketiere der Königin in der Introduktion aus dem grünen duftenden Wald voll Wild und Hörnerklang kommen, aber wir sehen gleich, dass es nur verkleidete pariser Choristen sind, die eben die Garderobe verlassen. Nicht Jagdklänge ertönen, eine Jagd nach pikanten Moderhythmen nur erkennen wir. Kurz, Personen, Charaktere, Situationen und Gefühle gehen die Musik gar nichts an, die hat ihren eigenen Kopf. Der sinnige Hörer sieht einen ununterbrochenen Kunstzank zwischen Text und Musik, aber kein Kunstwerk im reinen Sinne des Worts. Am Klavier, wo die dramatischen Ansprüche sich nicht vordrängen, kann die Musik eine angenehme Unterhaltung gewähren, denn mehr wollen ja Viele nicht, und wer hat das Recht und die Kraft, sie zu Höherem zu zwingen?

In der neuesten Nummer der Revue musicale de Paris steht: Leipzig „ — Les Mousquetaires de la reine ont reçu, dans cette ville, le même accueil que partout, c'est-à-dire qu'ils ont excité *un enthousiasme dont il y a ici peu d'exemple!*" Das heisst klappern!

Feuilleton.

Letzte Erklärung.

Dass irgend Jemand auf mein Referat über die in Leipzig durchgefallene Oper: „die Belagerung von Solothurn" nur den allergeringsten Einfluss ausgeübt habe, *erkläre ich für eine unverschämte Verleumdung.*

Dem Schreiber aus Rudolstadt werde ich auf alle seine in der Folge vielleicht noch erscheinendre Schmähartikel nicht eher wieder antworten, als bis ich in denselben etwas Anderes als eine zudringliche Wichtigthuerei sehe, und er mir überhaupt geistig reifer erscheint. *J. C. Lobe.*

In Wien besteht an der Pfarrkirche zu St. Karl ein Musikverein für Aufführung klassischer Kirchenmusiken, der sehr Erfreuliches leistet. Die Leitung ist in den Händen des Chordirektors *Rupprecht*, die Zahl der ausübenden Mitglieder beläuft sich über 100, die der unterstützenden über 300. Nach dem veröffentlichten Jahresberichte betrug die Einnahme des vorigen Jahres 1617 Fl. 38 Kr. Conv.-M., die Ausgabe 1505 Fl. 25 Kr., folglich verblieb ein reiner Ueberschuss von 112 Fl. 13 Kr.

Liszt hat in Konstantinopel, und zwar natürlich in Pera, nun auch öffentliche Concerte gegeben, mit einem Eintrittsgelde von 100 Grutsch oder 12 rhein. Gulden.

Am 9. Juli dirigirte *Ludwig Spohr* in London sein Oratorium: „Der Fall Babylon's" unter dem allgemeinsten Enthusiasmus.

Digitized by Google

Auch die Aufführung selbst war sehr gelungen. (Bekanntlich war *Spohr* zur Leitung dieser Aufführung eigens nach London eingeladen worden.)

Am 27. und 28. Juli d. J. wird zu Naumburg das zweite Jahresfest des Sängerbundes an der Saale gefeiert. Am ersten Tage findet ein geistliches Concert in der St. Wenzelskirche Statt, am zweiten ein öffentliches Concert im Bürgergarten, und Abends allgemeine Liedertafel im Starke'schen Weinberge.

Am 27. Juni wurde zu Lennep das bergische Gesangfest gefeiert, woran fast alle Männergesangvereine des bergischen Landes Theil nahmen. Unter Anderen war auch *Julius Rietz* aus Düsseldorf, der neue Musikdirektor des Leipziger Stadttheaters, dabei anwesend.

Der Violoncellist *Karl Schuberth* hat in Kopenhagen von dem Könige von Dänemark einen kostbaren Brillantring geschenkt erhalten. Jetzt ist er (nämlich der Violoncellist) wieder nach St. Petersburg zurückgekehrt. — Dagegen hat sich der von seiner Kunstreise kaum nach Petersburg zurückgekehrte *Charles Mayer* wieder von da nach Dresden begeben, wo er vielleicht für immer seinen Wohnsitz aufschlagen wird.

In Wien ist erschienen: „*Joseph Haydn* und *Nicolò Zingarelli*. Beweisführung, dass *Joseph Haydn* der Tonsetzer des allgemein beliebten österreichischen Volks- und Festgesanges sei. Von *Anton Schmid*, Custos der k. k. Hofbibliothek. Nebst 8 anderen ausländischen Fest- und Volksgesängen, mit neun Musikbeilagen." Wer an *Haydn's* Autorschaft noch gezweifelt haben sollte, kann sich hier überzeugen, dass das Lied wirklich von *Haydn* herrührt. Wir werden auf das Büchlein ausführlicher zurückkommen.

In Freiburg im Breisgau hält der Musikdirektor der dasigen Liedertafel, *Heim*, ein ausgezeichneter Dilettant, der sich aber gänzlich der Musik widmen wird, Vorlesungen über Musik, welche ausserordentlichen Anklang finden.

Fräulein *Leopold. Tuczek* gastirt mit grossem Beifall in Frankfurt am Main; Frau *Stöckl-Heinefetter* (Clara, eine der Schwestern der berühmten Sabine *H.*) in Leipzig.

Der Componist *Engel* zu Berlin hat von dem Könige von Preussen die goldene Medaille für Kunst erhalten, als Anerkennung für seine Composition des 81. Psalms.

Am 4. Juli d. J. starb in Dessau der bekannte Tenorist *Ferdinand Diedicke*, 43 Jahr alt, seit 23 Jahren als herzoglich anhalt-dessauischer Kammersänger dort angestellt. — Für die dadurch erledigte Stelle eines Kammersängers wird eine Concurrenz ausgeschrieben.

Der Direktor des Leipziger Stadttheaters' Dr. *Schmidt* macht bekannt, dass der an dieser Bühne engagirte Bassist *Heinrich Salomon* seinen Contrakt gebrochen hat und heimlich durchgegangen ist.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau sind so eben erschienen und durch **jede** Musikalien- und Buchhandlung zu beziehen:

Zwölf Soldatenlieder

für vier- und fünfstimmigen Männerchor,

componirt

von

Eduard Tauwitz.

Op. 22. Preis: Partitur 15 Sgr: in **Singstimmen 9 Sgr.**

NB. Bei Abnahme von grösseren Partien ist jede einzelne Singstimme zu dem höchst billigen Preise von 1½ Sgr. durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

Diese, dem rühmlichst bekannten Liedercomponisten vorzüglich gelungenen, durch ihre frischen, kräftigen und leicht fasslichen Melodieen höchst vortheilhaft sich auszeichnenden Soldatenlieder erfreuen sich der allgemeinsten Anerkennung.

Bei vielen preussischen Regimentern sind dieselben bereits eingeführt und werden mit beispiellosem Enthusiasmus gesungen.

Auch allen **Männergesangvereinen und Liedertafeln** werden sie eine höchst willkommene Erscheinung sein.

Bei **B. Schott's** Söhnen in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Beyer, F., Heures de loisir, Collection de Rondeaux sur des danses fav. Op. 92.

Nr. 1. *Strauss.* Sperl-Polka.
Nr. 2. *Labitzki.* Huldigung der brit. Nation, Walzer.
Nr. 3. *Fahrbach.* Dobue-Noe-Polka.

Briccialdi, J., Lucrezia et Lucia, Potpourri fantastico avec acc. de Piano. Op. 47.

Burgmüller, Fr., Valse favorite de l'op. Le bouquet de l'infante.

Goria, A., Fantaisie brillante sur l'op. Ne touchez pas à la reine. Op. 31.

Prudent, E., Fantaisie sur l'op. Dame blanche. Op. 29.

Rosellen, H., Fantaisie sur l'op. Ne touchez pas à la reine. Op. 97.

Toulou, Fantaisie sur Robert Bruce, avec acc. d'orch. ou de Piano. Op. 95.

Unterricht in der musikal. Composition.

Aus mehrfachen an mich ergangenen Anfragen geht die Meinung hervor, ich habe den Compositionsunterricht seit Antritt der Redakt. der allgem. musikal. Zeitg. aufgegeben. Das ist keineswegs der Fall. Ich setze die liebgewonnene Thätigkeit auch in Leipzig fort, und mit um so grösserer Hoffnung auf schnelle und glückliche Erfolge, als diese Stadt durch ihre ausgezeichneten Leistungen in Concert-, Theater-, Kirchen- und Kammermusik, so wie durch den Besuch der bedeutendsten fremden Tonkünstler, der bildenden und fördernden Elemente so viele bietet. Ausser den bereits in früheren Ankündigungen bezeichneten Lehrgegenständen halte ich von jetzt an meinen Schülern auch Vorlesungen über musikal. Hodegetik oder Propädeutik des musikal. Studiums.

Leipzig, im Juli 1847. **J. C. Lobe.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten Juli. **Nr. 30.** 1847.

Inhalt: Ueber die Form der Symphonie-Cantate etc. — *Nachrichten:* Musikzustände in Riga. Aus Berlin. Aus Hamburg. Aus Paris. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber die Form der Symphonie-Cantate.
Auf Anlass von Beethoven's neunter Symphonie,

von
A. B. Marx.

(Beschluss.)

III. *Die Idee der neunten Symphonie.*

Wenden wir uns endlich zu dem Urbilde, zu *Beethoven's* neunter Symphonie. Dass ihr symphonischer Theil nicht etwa blose Einleitung zur Cantate sein sollte, ist unwiderleglich zu beweisen; und zwar nicht blos durch die Fülle und Tiefe des Inhalts und durch dessen allerentschiedenste Abweichung vom Inhalt der folgenden Cantate. Es erhellt auch aus der Auffassung der letzteren von Seiten des Tondichters. *Beethoven* hat bekanntlich nicht den vollständigen Schiller'schen Hymnus zu seiner Aufgabe gemacht, sondern nur einen Theil; und hier wieder hat er die Reihenfolge der Verse durchaus nach seinen tondichterischen Zwecken geändert.*) Hiernächst muss es auffallen, dass er, der seine Texte eher in zu hohem Sinn auffasste (man denke an viele seiner Lieder), hier die schwungvolle, bisweilen fast schwülstige Hymne der einfachsten Liedweise im Volkston nahe gehalten hat. Endlich wird es in Wort und That ausser allen Zweifel gesetzt, dass der Tondichter weder die blose Darstellung der Hymne, noch die Aneignung der Symphonie an deren Inhalt, sondern ein Drittes im Geiste getragen. Denn den Uebergang von der Symphonie zur Cantate bezeichnet und bildet er bekanntlich mit den selbstgewählten Worten:

> O Freunde, nicht diese Töne, sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere! —

die, wie man auch über ihre rhetorische oder poetische Geltung urtheilen mag, doch sogleich als entscheidende für die Auffassung des Ganzen sich hervorstellen.

Mit diesen Worten ist ausgesprochen, dass die Cantate einen ganz anderen Inhalt haben wird als die Symphonie, dass beide Hälften des Kunstwerkes in Gegensatz gegen einander treten. In der That konnte ein so tiefer Geist sich nicht dahin verirren, das Wesen der beiden Musiksphären aus den Augen zu verlieren und in einem einigen Werke denselben Grundgedanken erst (ungehörig) im Orchester und dann (angemessen) im Gesang auszuführen. Dem wahren Tondichter ist dies (er müsste sich denn von seinem Berufe verirren, — was im Grunde eine leere Phrase ist) unmöglich; und so bestätigt *Beethoven* mit Wort und That unsere Ansicht von der Form im Allgemeinen. Eben so fern war ihm aber die eben so flache Absicht, etwa durch den Gegensatz einer düsteren Instrumentalausführung den nachfolgenden Freudenhymnus um so glänzender hervorzuheben. Dergleichen äusserliche Gegensätze und Effektmittel sind dem wahren Künstler fremd; in der That wird auch schon der Gedanke daran durch den Inhalt der *Beethoven*'schen Symphonie ausgeschlossen.

Die Idee *Beethoven's* ist vielmehr, wenn wir sie recht fassen, eine ganz eigenthümliche. Sie ist zunächst eine rein persönliche (wie jede künstlerische), rein der Person des Künstlers eigene und ihm nothwendige. Sie ist ferner eine höchst bedeutende durch die bedeutende Persönlichkeit, der sie angehört. Sie hat endlich eine allgemeine Bedeutung, nicht blos wie alles wahrhaft Menschliche, sondern als der vollendete Ausdruck eines Moments im Leben der Kunst, der in *Beethoven* verwirklicht worden ist. Sollen wir diese Auffassung des Werkes näher begründen, so muss uns ein flüchtiger Rückblick auf das Leben des Tondichters gestattet werden.

Da finden wir nun *Beethoven*, wie bekannt, als heiteren, zutraulichen, liebevollen Jüngling, mit Vorliebe für instrumentale Schöpfungen, in diesen und in Vokalsätzen (die früheren Lieder, Adelaide, die C-Messe, Christus am Oelberge) höchst begabt und seiner Aufgabe warm und treu anhänglich, aber nahestehend den grossen Vorgängern und Zeitgenossen *Haydn* und *Mozart*. Indess überschleicht ihn früh und bald mit erschreckend schnellem Fortschritt das unerhörte Geschick, dass er — der Tonmensch! — taub wird, des Sinnes beraubt, der uns mit der Kunst der Töne und der vertraulichen Zusprache der Menschen eint und verbrüdert.

Was Andere niedergedrückt hätte, erhebt ihn. Schon ist seine Seele vollgesogen von süssen geheimnissvollen Wunderklängen und braucht des äusseren Ohres nicht mehr. Die Tonwelt ist ihm sicher und eigen, aber die Menschenwelt tritt zurück, denn das trauliche, leicht

*) Er nimmt Vers 1 bis 8, dann 13 bis 20, dann 25 bis 32, hierauf 45 bis 49. Nun kehrt er zurück auf Vers 9 bis 12 und reiht daran Vers 33 bis 36. Vers 21 bis 24 und 37 bis 44, so wie alles Weitere von Vers 50 an bleibt weg.

Digitized by Google

und harmlos hin- und herfliegende Wort findet keinen Zugang mehr zu seiner Seele, er ist ein Einsiedler inmitten der Gesellschaft, ein Ausgeschlossener, wo Alle sich leichter mittheilen und verstehen als er. Mag ihm wohl auch die Pein der Taubgewordenen nicht erspart worden sein, das ängstliche Hinhorchen und Errathenwollen und der Argwohn, dessen sie sich so schwer erwehren. Ganz gewiss blieb aber die Liebe zum Menschen in seinem Herzen und das Verlangen nach Mittheilung, Geselligkeit, Verbrüderung, — so gewiss ihn das gemüthvolle Wien mit Liebe und Huldigung umgab und er allerwärtsher den Ausdruck der ihm schuldigen Gesinnung vernahm.

In dieser Vereinsamung fand der Künstler die ihm eigenst beschiedene Vollendung. Das Wort in der Kunst wie im Leben trat ihm ferner, die lustigen Klänge des äusseren Lebens waren ihm weggeweht. Desto machtvoller, geheimnissvoll tiefer erklang es in seinem Inneren. Und so wurde er mit Nothwendigkeit, — mit jener Nothwendigkeit, die die Wege der Menschenschicksale und Menschenentwickelung über all' unser Denken und Thun hinaus vorzeichnet, — der Dichter der Instrumentenwelt. Was er da geschaffen, welche Ahnungen er aus der Tiefe des Geistes hervorgehoben, welche Klänge brahmanischer Weihsagung voll ihn aus der Natur angeweht, das ist nicht hier auszusagen. Genug, so war die Reihe seiner Schöpfungen, in denen er eine neue Weltspiegelung in Tönen gegeben, hervorgerufen worden in seinen Sonaten, Quartetten, Symphonieen der späteren Zeit.

Allein jene Stimme liebenden Verlangens nach der Gesellschaft der Menschen konnte nicht verstummen; ewig bleibt dem Menschen der Mensch höchstes Bedürfniss und höchster Gegenstand der Liebe. Wie oft muss *Beethoven's* erregtes Gemüth das empfunden, nach wie manchem Moment tiefsinnigsten Schaffens mag die Sehnsucht ihn beschlichen, ihm im Verein mit den Brüdern, im traulichsten hingebendsten Verband des Menschen mit dem Menschen die Stillung alles Verlangens, Frieden und Befriedigung vorgemalt, all' das menschenferne einsiedlerische Sinnen und Bilden ihm den Durst nach liebender Gemeinsamkeit ungestillt gelassen und heissere Seufzer erweckt haben! Der Mensch! — nicht dieser oder jener, nicht der hocherhobene oder tiefsinnige (das Alles war in ihm), sondern der Mensch, dem wir liebend traulich anschliessen, die Menschheit in ihrem leiblichlebendigen Dasein und Verband — das blieb der Gegenstand seines Sehnens und seiner Liebe. Er konnte nicht scheiden vom Leben — oder es wäre sein schöner Kreis ungeschlossen geblieben — ohne dieses tiefste und eigenste Erkenntniss seiner Seele gestaltet zu haben.

So entstand die neunte Symphonie. Ihr leichtes harmloses Vorspiel war die Fantasie mit Orchester und Chor, wo der junge Tondichter sich am vertrauten Klavier ergeht, aus dessen Klängen tiefere im Geiste vernimmt und leiblich herbeiruft, bis er über die gesammten Mittel des Tonreichs freundlich hold gebietet. Diesmal, am anderen Ende der Künstlerlaufbahn, sollte sich Tieferes gestalten, eine tiefsinnigere eigen und tiefer erlebte Wiederkehr jenes Bildes von *Raphael*, wo die heilige Cäcilia den Gesang der Engel vernimmt und die irdischen Tonwerkzeuge achtlos zur Erde fallen lässt.

Noch einmal — es musste, obgleich der Künstler weitere Plane gehegt haben soll, das letzte Mal sein! — noch ein Mal ruft er die Mächte des Orchesters auf, die unter seinem Walten vollste, tiefste Herrschergewalt über unsere Herzen üben gelernt. Wie aus dem Urborn der Töne schweben sie, zucken, blitzen sie hervor und er führt sie in göttlicher Freiheit zu einem letzten Hymnus, in dem gebietende Kraft, ein hoheitvolles Wollen und Erringen und erhabene Wehmuth eines nie gestillten Herzensdranges sich wechselnd ablösen und durchdringen, über die Schauer hin, die allgewaltig aus der Tiefe emporzittern, das entlassende Lebewohl flieht — und doch noch der Herrscherwille festhält, was bestimmt war, bis zum Ende. — Noch einmal ziehen in immer gedrängterem Reigen, vorüberschwindend mit Abschiedsgrüssen, die Gestalten eines reichen, wechselvollen und einheitsfest zusammengehaltenen Lebens in rastlosem Zuge vorüber, immer vorwärts treibend bis zu einem Augenblicke schwebenden Schwindelschwinggangs. Hier endlich (es ist das sogenannte Trio zum Scherzo, S. 66 der Partitur) taucht wie holde Erinnerung, wie „ein lachend Geläud" im Abendsonnenschein ein schöner Tag des Friedens empor, ein volksthümlich einfaches Lied immer und immer wieder von neuen Stimmen wie von lieblich wechselnden Horen gesungen, — und rastlos stürmt das wilderregte Leben weiter. — Auch der Scheidegesang, der nun aus andachtvoller Erinnerung, wie unter Thränen lächelnd hervorquillt und alle Saiten der Wehmuth und hoheitvoller Zartempfindung weckt, kann das Herz des Dichters nicht stillen. Gewaltsam reisst er in die Saiten, rührt wie ein Zauberer, der den herrschenden Stab zerbricht, alle Gewalten des Orchesters zu empörtem Widerstreit auf — und hier schon schwebt ihm jenes

Nicht diese Töne!

in die Seele. Noch lebt er in der Welt dieser Zauberwerkzeuge gefangen. Aber was sich hier auch gestalten konnte, es findet seinen Ursprung und erkennt sein Ziel im Menschengeist und Menschenleben. Die Instrumente selbst drängen sich zum Leben, zur Rede des Menschen; jenes grossartigste Rezitativ der Orchesterbässe, unter dem die Nachklänge alles Bisherigen — des ersten, zweiten, dritten Gesangs — noch ein Mal vorüberziehen und dahinschwinden, ruft in halb menschlich, halb orchestraler Rede zu neuer Bestimmung hinüber.

Und nun ist es so gewisslich und zuversichtvoll erkannt! Der Mensch und die Gemeinsamkeit der Menschen, das Beisammensein mit den Brüdern, das ist der ersehnte Friedensport, das ist Wohlsein und Freude! Nicht jene mystischen Versenkungen, auch nicht der Hochschwung zu „den Zinnen der Zeit und des Menschengeschlechts", die holdbeschwichtigende, Frieden gebende Gemeinschaft ist Ziel. Da stimmen nun wieder die Orchesterbässe, wundersam in das Menschenwesen hinüberspielend, jenes friedseelige Lied im Volkston an, zu dem bald

Freude, schöner Götterfunken!

gesungen werden wird. Mehr und mehr Stimmen des

Digitized by Google

Orchesters nehmen die Weise auf oder umspielen sie anmuthig, das ganze Orchester intonirt sie mit Macht und Glanz, trägt sie wie auf Schilden einen jungen Herrscher empor. Herrlich erschallt sie, — aber nicht aus dem rechten Munde.

Noch einmal bricht die Klangwelt des Orchesters unter dem Winke des Meisters gewaltsam wie vorher, da das Rezitativ der Bässe hervortreten sollte, zusammen. Aber nun tritt Menschenstimme und Menschenwort heraus:

> O Freunde, nicht diese Töne! sondern lasst uns angemessenere anstimmen und freudenvollere.

Der Chor ruft Freude! Freude! hinein und nun stimmt der Sänger jene friedseelige Weise an, der hochgespannte Schiller'sche Hymnus wird gesungen als Lied im Volkston, als Gesellschaftslied (so stimmt der Chor S. 116 wie im Refrain ein), erst vom Vorsänger, dann von dem ersten, dann vom Chor der Sänger. Und das Orchester spielt sich angeregt hinein, lockt die Singstimmen in seine freieren Schwingungen (S. 123) hinüber, und Alles schwingt sich wirbelnd in dithyrambischer Wollust auf „und der Cherub steht vor Gott." —

Es ist nicht die Absicht, den Inhalt des Gedichts, wie *Beethoven* in Wort und Ton es gegeben, nachzuerzählen, oder Moment für Moment auszulegen. Nur darauf kam es an, seine Grundidee zu fassen. Diese aber würde sich in ihrem Dasein und Einflusse bis in den letzten Zug nachweisen lassen. Sie spricht sich zunächst in der ganzen Auffassung des Textes aus. Nur unter ihrem Walten konnte der Schiller'sche Hymnus zum Volkslied werden. Und das trifft nicht etwa den ersten Vers allein; auch jener weitere Vers:

> Froh wie seine Sonnen fliegen,
> Laufet, Brüder, eure Bahn!

hat nicht anders gesungen werden können als auf jene Liedmelodie,—nur in tieferfundener Umgestaltung. Wenn dann dieser Hymnus geistiger Vorwärts-Bewegung im überströmenden Orchester weit über das enge Jetzt hinausschwärmt, so muss der wiederholte Auruf an die Freude, —

> Wir betreten feuertrunken,
> Himmlische, dein Heiligthum!

wieder in der einfachen unveränderten Weise erschallen. Nun tritt sie zurück, um einem neuen wundersamen Moment Raum zu geben. Jenes, von *Schiller* im dithyrambischen Rausch gesungene

> Seid umschlungen, Millionen!
> Diesen Kuss der ganzen Welt!

stimmt der Tondichter in uralterthümlicher Weise des Cantus firmus wie einen Kultus der Brüdergemeinschaft an und spielt sein Orchester wie eine beseelte Orgel, bald im Prinzipalklang des Werkes, bald mit stillen Gedackten („Ihr stürzt nieder? Ahnest du?") so gewaltig umfassend und wieder so feierlich geheimnissvoll, wie nur je die andächtige Volksmenge unter den Weihrauchwolken im Dom, wenn buntes Sonnenlicht durch die hohen Fenster hineinspielt, erlebt hat. Diese Kirchenweise und das wiederkehrende Lied im Volkstone bilden denn auch als die zwei Subjekte eines Fugato den schwindelnd aufgeregten Feuerhymnus des Schlusses.

Nicht weniger sicher ist die Grundidee im rein symphonischen Theile des Gedichts nachzuweisen Zug für Zug. Hier tritt ihr Walten vor Allem im ersten Satze hervor, der bei reichster und machtvollster Durchführung in formaler Beziehung, ungeachtet aller Energie des Hauptgedankens und dem freiesten Schalten über alle versammelten Organe, doch nur selten jene scharftreffende Schnellkraft erlangt, die den ersten Symphoniesätzen (selbst den sanftesten, z. B. dem der Pastoral-Symphonie) naturnothwendig eigen ist. Vielmehr macht sich schon hier jene erhabene aber weiche Sehnsucht, jenes im gewaltigen Ringen nur noch rührendere ungestillte Verlangen fühlbar, das wie alle ihm verwandte oder ähnliche Stimmungen sonst nur im Adagio laut zu werden das Recht hat. Es macht sich fühlbar; aber es würde auch nachweisbar sein (in den Synkopen, in dem Verfliessen der Schlüsse und Abgränzungen, in dem Ineinanderschwinden der Stimmen, überall im ganzen Werke wo man nur hinblickt), wenn nicht die liebende Ehrfurcht vor dem Werke, die sich unter seinem Anschauen neu hat beseelen müssen, Schweigen gebote.

IV. *Schlusswort.*

Ein solches Kunstwerk wirft sonnengleich Strahlen der Erleuchtung nach allen Seiten, regt eine Welt von Betrachtungen und Gedanken an, die zu erschöpfen Niemand versuchen würde, ohne dass er und die Zuhörenden erlahmten. Welche Reihe tiefsinniger und tiefrührender Züge bringen diese Blätter dem empfänglichen Kunstfreunde! Da ist keiner, der nicht schon vom ersten Hören einen Reichthum der mannigfaltigsten Empfindungen und Vorstellungen in sich aufgenommen und vielleicht eben so viel ungefasst hätte vorübergehen lassen. Hier nachzuhelfen scheint das Unrathsamste. Denn die wahre Bedeutung eines Kunstwerks beruht nicht in den einzelnen Zügen; und ohnehin ist man zu sehr geneigt, sie hierin zu suchen und über den Einzelheiten das Ganze ausser Acht zu lassen. Eben so fern bleibe uns die formelle Erörterung. Es gibt da allerdings für jeden Künstler und Kenner gar viel zu lernen. Grossartig, reich, eigenthümlich ist Alles gestaltet, bewundernswürdig oft die Weise, Nachdenken erregend bisweilen die Ausdehnung der Arbeit. In dieser letzteren Beziehung muss man anerkennen, dass der Tondichter sich in seine Idee so innig hingegeben vertieft, gleichsam mit allen Fasern der Seele sich so fest angeklammert hat, wie im Vollgefühl des Scheidens von der vertrauten Instrumentenwelt. Dies scheint sich namentlich in dem weitumfassenden und unvorhergesehen übergewaltig emporschwellenden Anhange des ersten Satzes darzuthun.— Von der genialen Freiheit der Orchesterführung, die oft bis an die Gränze des Concertirens geht, wollen wir gar nicht anfangen zu reden, weil es schwer wäre, hier ein Ende zu finden. — Nicht einmal der Grundbau des Ganzen bedarf noch einer tieferen Erörterung. Es ist schon oben zur Sprache gekommen, dass er nur ein Vorspiel in der Fantasie mit Orchester und Chor gehabt und nur eine Nachahmung in *Mendelssohn's* Lobgesang

Digitized by Google

angeregt hat*); und man dürfte selbst in der energischen Ausgestaltung des *Beethoven*'schen Werkes kein neues Verdienst oder Glück des Bildners sehen, da dieselbe eben nichts Anderes ist, als der unmittelbare Ausdruck der inneren Nothwendigkeit, die die Symphonie werden liess und sie zerbrach, um zur Menschenstimme und in den Menschenverband überzutreten; die Form des Uebergangs ist eben so tief gedacht als machtvoll ergreifend, eben weil sie auf innerer Nothwendigkeit beruht, wie jedes wahrhafte Kunstgebilde.

Das Beherzigenswertheste liegt uns, — es sei gewagt, dies auszusprechen, — in dem Dasein des Werkes, wie es geworden und werden musste. Es legt ein gewichtvolles und lehrreiches Zeugniss ab für Alle, die sich zurechtfinden wollen oder der Bestärkung auf einer eben jetzt sehr einsamen Bahn und in einer stets überstimmten und doch einzig wahren und edlen Ansichtsweise von der Aufgabe der Kunst bedürfen. Wir haben so viel geschickte und emsige Arbeiter, „alle ehrenwerth". Und die geile Lust des Musizirens wuchert so üppig empor in Fünf- oder Fünfzehnfingeretüden, kurz in allen möglichen und unmöglichen Gestalten und Aufgaben!

Die neunte Symphonie stellt uns den wahren Dichter dar, der aussagt, was in ihm ausgeboren ist, mit tiefster Nothwendigkeit und Wahrhaftigkeit; — der nicht Musik machen will, sondern in dem eine tiefe Idee sich tondichterisch, wie sie muss, offenbart; — der so wenig eine neue Form sucht um neu zu erscheinen, als eine fremde entlehnt um einen breiteren Spielplatz zu gewinnen, sondern der gestaltet aus der Idee hervor und wie diese gebietet; — der gar nicht denkt an die da draussen Stehenden mit ihrem Beifall und ihrer Bereitwilligkeit, nirgends ihnen schmeichelt mit Beliebtheiten oder Leichtfasslichkeiten, sondern nur in seiner Idee lebt und aus ihr, um ihretwillen schafft, nichts — etwa um leichterer Ausführbarkeit willen opfert und um schnelleren Eingangs willen zuthut oder hinweglässt. Das ist die Treue und Reinheit des Künstlers. Mag er dann auch fehlgegriffen haben hier oder dort! das ist allgemein menschliches Loos. Er hat doch eine ewige That gethan.

NACHRICHTEN.

Musikzustände in Riga.

(Fortsetzung.)

Ringelhardt's Direktion. — Sängervereine. — Gastspiele. — Der Mann ist schöner als das Weib. — Liedertafeln. — Kleinkinderbewahranstalten. — Singvereine.

Ich sollte nun von der Hauptsache, dem Zustande der Oper auf der Bühne unter *Ringelhardt's* Direction sprechen; allein es hiesse die Stellung Leipzigs zu Deutschland verkennen, wollte man nicht annehmen, dass von dort aus die Grundzüge der *Ringelhardt*'schen Directionsführung allgemein bekannt wären. Man ist ziemlich einstimmig mit dem, was Herr *R.* bietet, höchst unzufrieden; allein er ist ebenso unzufrieden mit den Einnahmen und sagt zum Publikum: thut ihr zuerst mehr, dann werde ich auch mehr thun. Ein Versuch, in diesen alten ewig wiederholten Streitfragen das Recht zu ermitteln, gehört nicht hierher, darum nur einige Notizen über das Personal, die aufgeführten Sachen und das Gastspiel von Fräul. *von Marra*.

Unsere erste Sängerin, Fräul. *Heintzen*, eine schöne Bühnenerscheinung, hat einen hohen Sopran von ausgezeichnet vollem, reichem und lieblichem Klange. Mehr von ruhigem Verstand, als lebhafter Fantasie bewegt, entwickelte sich der dramatische Gesang und das Spiel bei ihr nur langsam. Sie kam vor 2 Jahren als Anfängerin von Braunschweig hierher, und gefiel Anfangs nur wenig, hat aber im letzten Jahre durch den vortrefflichen Gesangunterricht der Mad. *Krüger-Fürth*, die seit einem Jahre nicht mehr engagirt ist, so viel an Fertigkeit und Vortrag gewonnen, dass sie vor Kurzem als Norma, Rezia, u. s. w. alle Hörer in Erstaunen versetzt hat.— Fräul. *Bamberg* besitzt nicht so viel Stimmmittel, dagegen mehr geistige Versatilität, und die Grundlage einer guten Schule. Sie hat in jenen sanft leidenschaftlichen italienischen und deutschen Partieen, die man so uneigentlich unter der Rubrik Soubrettengesang begreift, durch Lieblichkeit, Reinheit, belebte dramatische Accentuation und gebildeten Vortrag sehr gefallen, und wird wohlthun, diesen Kreis nicht zu verlassen. Das Streben, der Stimme den Stärkegrad zu geben, wie ihn leidenschaftliche Bravourpartieen fordern, so wie ein zu eifriges Ringen nach den letzten Tönen der oberen Octave, muss ihr mehr nachtheilig als vortheilhaft werden. Herr *Büsser*, unser erster Tenor, hat für zarte Partieen ein sehr günstiges hohes und schmelzreiches Organ, doch fehlt es den Tönen noch an innerem Halt, und dem Sänger überhaupt noch an höherer Gesangbildung. Herr *Eicke*, der von Düsseldorf zu uns kam, ist als Sänger in Deutschland hinreichend bekannt. Man war mit den meisten seiner Baritonpartieen im Ganzen recht zufrieden; als Otello, Masaniello, Hüon u. a. w. gelang es ihm jedoch nicht, viele Sympathieen für sich zu gewinnen. Herr *Ellenberger*, der einzige Bass, ist nur in höheren Partieen mit Recht verwendbar. Seine Stimme hat Klang, aber nur bis zum tiefen B Kraft; er singt nicht ohne Gefühl und Leben, doch ist seinem Vortrag etwas zu Compactes eigen. Herr *Günther*, Tenorbuffo, besitzt viel musikalisches Talent und Gesangsgewandtheit, bei seinem Fleisse lässt sich manches Gute von ihm erwarten, wenn ihm das Metall der Stimme nicht untreu wird.

Von neuen Opern hörten wir ausser dem genannten „Brautfest" von *Schrameck*: Undine, Casanova, der Waffenschmied. Dazu kamen ausreichende Wiederholungen der drei älteren *Lortzing*'schen Opern, ferner Juan, Figaro's Hochzeit, Hans Heiling, Jessonda, der Templer, *Grétry's* Blaubart, Adlers Horst, so dass wir über Vernachlässigung deutscher Musik nicht klagen durften, na-

*) Die Symphonie-Oden von *Félicien David* sind nichts Anderes als Cantaten mit eingemischter melodramatischer Deklamation, übrigens wahrscheinlich nicht durch den Einfluss des *Beethoven*'schen Werkes angeregt oder gestaltet. Die Chöre, die *H. Berlioz* zwischen den Sätzen seiner Symphonie „Romeo und Julie" singen lässt, sind nur nothgedrungene Erläuterungen zu dem eigenthümlichen, rein symphonisch gedachten aber nicht für sich verständlichen Werke, — vorausgesetzt, dass der Verf. dieses, der die Symphonie nicht kennt, wohl berichtet ist.

Digitized by Google

mentlich ist wohl in keiner Stadt Europa's die *Lortzing*'sche Muse so umfangreich gefeiert worden, als bei uns während der letzten Wintermonate. Indessen sang Fräul. *Bamberg* auch die Amine und Regimentstochter, wir hörten Norma, Romeo, die Stumme, den schwarzen Domino u. s. w.

Es versteht sich von selbst, dass bei dieser Verfassung die Gastspiele den eigentlichen Halt und Kern des Interesses und der Kasse bilden müssen. In der Oper war Fräul. *v. Marra* die Sonne, die unseren Horizont leider für zu kurze Zeit erhellte. Wir hörten sie in Lucia di Lammermoor, Regimentstochter, Liebestrank, Puritaner, Nachtwandlerin, und in mehreren Concerten. Sie hat schöne Beweise edler Uneigennützigkeit gegeben, und Bedürftige so wie Arme können viel von dem Herzen dieser würdigen wie liebenswürdigen Tochter Oestreichs erzählen.

Während der Anwesenheit von Fräul. *v. Marra* trafen der Tenor *Salvi* und die Contraltistin *Poppi* auf ihrer Durchreise von Petersburg hier ein, und wir hörten diese ausgezeichnete Trias in einem von Herrn *Schrameck* veranstalteten Concerte. Die *Poppi* ist ein Contralt von schwindelerrregender Tiefe und Kraft, die sie beide mit Geschmack und angemessener Virtuosität geltend macht. Aber *Salvi?* — Wie sehr versinken vor einem solchen Sänger doch alle unsere berühmten deutschen Halbe-Thaler-Tenore. Nein! der Mann ist nicht nur stärker als das Weib, er ist auch schöner, weil er überhaupt vollkommener ist; und so ist es auch mit dem Gesang beider Geschlechter auf seinen Gipfelpunkten. Nennt mir alle unsere grossen Sängerinnen und urtheilt unverliebt, so werdet ihr gestehen müssen, dass jeder (die *Malibran* vielleicht ausgenommen) ein Stück aus der Vollkommenheit fehle: dort die höchste Kraft, hier die Fülle der Lieblichkeit, da die vollendete Formenbeherrschung, oder das Ebenmaass zwischen dieser und den Naturmitteln. Hört *Salvi!* Er hat Alles, er hat mehr, als man auf einmal hören kann. Wie kann die höchste Kraft so weich und mild sein? Wie ist die Vereinigung von dieser Tonfülle mit solcher Lieblichkeit möglich? Bald stürmt der Geist, bald spricht das Herz, bald erscheint das feinste Filigrangeflecht von Passagen, dessen kleinste Partikeln von dem vollen getragenen Tone nur durch die Grösse, nicht durch den Silbergehalt verschieden sind. So singt man nur in Italien, es ist die Virtus der alten Roma, deren Geist und Bedeutung sich gänzlich in Tönen aufgelöst hat. Danken wir Deutsche Gott, dass wir nie haben so singen können, und bitten wir den Genius der Zukunft um fernere mittelmässige und schlechte Sänger, als die sichersten Bürgschaften eines künftigen starken und grossen Volkslebens.

Die Liedertafel erfreut sich eines recht günstigen Gedeihens. Ihr Director, der obengenannte Herr *Preis*, widmet ihr mehr Zeit und Eifer, als es Dorn bei seiner Stellung thun konnte, und das äussert sich dann recht vortheilhaft auf das Ganze. Es kommt in der gesellschaftlich-musikalischen Erscheinung auch das Künstlerische zur Wirklichkeit, der Kreis der Gesänge erweitert sich, alles gute Neue aufnehmend, so dass in dem, *was* gesungen wird, sich Riga mit den Liedertafeln Deutschlands ziemlich auf gleichem Niveau befindet. Hätten wir für das *wie* nur einen grösseren Zufluss frischer Stimmen! Sehr fördernd ist ein kleinerer Kreis von Sängern, die sich in wechselnden privaten Zusammenkünften unter der Leitung des Herrn *Preis* mit dem genaueren Studium interessanter und schwieriger Gesangstücke beschäftigen, und dann für die Hauptversammlungen den Stamm und Halt bilden. — Um die Liedertafel durch frische Kräfte und Stimmen zu ergänzen, und überhaupt Tenoristen und Bassisten zu bilden, hat Hr. *Preis* mehrere Elementarcurse für junge Männer errichtet, denen allgemein die scherzhafte Bezeichnung „*Kleinkinderbewahranstalten*" gegeben, und von den Empfängern auch dankbar angenommen worden ist. Leider liegt nur in dem Scherze mehr Wahrheit als für den Kunstfortschritt gut ist. Denn wie in jenen Kinderanstalten das Lernen, Wissen und Können Nebensache ist, und nur so weit in Betracht kommt, als es mit dem Spiel und angenehmer Beschäftigung gefördert werden kann, so steht auch hier in Aussicht, dass weit mehr die angenehmen Effekte leichterer Quartette im Ganzen erreicht werden, als dass die Einzelnen sich etwas Sicherheit und Unabhängigkeit im Treffen aneigenen. Ein guter Zustand des Chorgesanges wird sich nur durch die eifrige Pflege des Gesangunterrichts auf höheren und niederen Schulen, und nächstdem aus fleissiger und lebendiger Theilnahme am figurirten Kirchen- und Oratorialgesange, wie er in Singakademieen und Gesangvereinen gepflegt wird, herausbilden. Der vierstimmige Männergesang aber, wenn er ausser der gesellschaftlichen Unterhaltung auch noch einen musikalischen Gehalt haben soll, kann nur ein Zweig jenes Stammes sein.

Gesangvereine der genannten Art, für gemischten Chor und klassischen ernsten Gesang besitzt Riga seit einigen Jahren zwei, den einen unter der Leitung des Herrn *Preis*, den anderen dirigirt Herr Musikdirector *Löbmann*. Obzwar Riga gegen 60,000 Einwohner zählt, so betheiligt sich doch nur der 10te oder 12te Theil jener Ziffer an Kunstrichtungen solcher Art. Die meisten Leser werden die misslichigen Zustände kennen, die sich zeigen, wenn zwei solche Anstalten in einer Mittelstadt mit einander in Concurrenz treten. Jeder der beiden Directoren sieht am Anfange des Winters mit innerer Genugthuung auf die reiche Namensliste seiner Mitglieder, und an den ersten drei Abenden schwillt ihm die Brust von *Händel*, *Schneider* und *Mendelssohn*. Bald aber schwinden die weissen Kleider und schwarzen Fracks, wie im Frühling die Schneedecken und Krähen aus dem Stadtbezirke, und man findet ⅚ der Mitglieder höchstens nur bei öffentlichen Aufführungen und Generalproben vereinigt, das sechste Sechstel hat sich unterdessen verliebt oder verlobt, ist krank, heisser, kurz ist nur noch in der Idee vorhanden. Wie traurig ist es aber, wenn an den gewöhnlichen Versammlungsabenden bei einem solchen Vereine, der seine 80 bis 100 Mitglieder zählt, ein Piket von 4 Tenoristen, worunter 2 Rekruten und ein Landsturm, gegen ein ganzes Sopranbataillon vorgeschoben wird, oder wenn 5 Altstimmen vergeblich eine dichte Wolke von Bässen, die sie und ihre Töne in ungewissen Nebel hüllen, zu durchdringen suchen. Da hier bei

Digitized by Google

uns zu jeder öffentlichen Aufführung von dem Dirigenten derselben die Mitglieder beider Gesangvereine zur Theilnahme aufgefordert werden und der Aufforderung auch entsprechen, so würde eine gänzliche Vereinigung beider Anstalten, unter abwechselndem Directorat beider Herren während eines Abends, für alle Versammlungen dem Ganzen sehr förderlich sein. Ein zahlreicherer Kreis vorgeschrittener Sänger würde durch seine besseren Leistungen jeden Einzelnen zugleich mehr fesseln, die möglichen Schwächen beider Dirigenten würden sich gegenseitig ausgleichen und ihre beiderseitigen Vorzüge kämen ungetheilt dem Fortschritt des Gesanges zu Statten. — Herr *Preis* führte im vorigen Winter die Romberg'sche Glocke mit vieler Anerkennung auf, alle übrigen jetzt zu nennenden Aufführungen so wie auch die Concerte der musikalischen Gesellschaft dirigirte Herr *Löbmann*, und hatte somit vielfache Gelegenheit, seine gediegene und vielseitige Musikbildung erfreulich zu bewähren. Wir hörten, in Veranlassung verschiedener wohlthätiger und anderer Zwecke, unter seiner Direction: die Walpurgisnacht von *Mendelssohn*, die Wüste von *F. David*, den 42. und 95. Psalm von *Mendelssohn*, die Symphonie-Cantate von demselben 2 Mal, die Zerstörung Jerusalems von *Hiller*, das Paradies und die Peri von *Schumann*. Diese Aufführungen waren für unsere Kräfte vollkommen gelungen, und können auch vom allgemeinen Standpunkt aus als ganz befriedigend betrachtet werden, mit Ausnahme der Walpurgisnacht (der 1. Mai machte Viele heiser), die nur mittelmässig, und der Peri, die weniger als mittelmässig ging.

(Beschluss folgt.)

Aus Berlin. Es sei mir erlaubt, in schneller Uebersicht die musikalischen Ereignisse des verflossenen Winters durchzugehen. Ausser den besprochenen neuen Opern von *Esser* und *Eckert* kam eine neue Operette in 1 Act von *C. Blum*, Musik von *August Schäffer*: „Eben recht!" Die Zeit des Interesses für die Operette scheint vorüber, und diese war, namentlich was den Text anlangte, nicht angethan, um das verstorbene Operetteninteresse wieder zu erwecken. Die Partitur des talentvollen Lieder- und Quartettcomponisten (komische Quart. für Männerst.) hat einige recht nette Nummern, ist aber im Ganzen doch fast zu naiv und etwas sehr altmodisch.

Eine andere neue Oper „Zayre", Text nach Voltaire von *Tenelli* (Mellinet), Musik von einem sehr hochgestellten Dilettanten, kam erst vor Kurzem (Mai) auf der k. Bühne zur Aufführung. Wir waren nicht in Berlin, als die zwei Vorstellungen — (oder gar drei) — dieses Versuches stattfanden, und werden nun wohl die Oper nicht zu hören bekommen, da sie nach einem sehr bescheidenen Erfolge ad acta gelegt zu sein scheint. Für Kapellmeister *Taubert*, der die Oper dirigirte, hatte sie noch den meisten Erfolg, da sie ihm einen Coburg-Gothaischen Orden eintrug. Die italienische Oper der Königstadt fand in der ersten Hälfte ihrer Stagione, in welche das mehrmonatliche Gastspiel der *Viardot-Garcia* fiel, lebhaftes Interesse, das in der That einzig und allein durch das grosse Talent dieser ausgezeichneten Künstlerin erregt werden konnte, denn die anderen Mitglieder, mit Ausnahme des etwas angejahrten aber sehr routinirten Buffo *Galli*, waren äusserst mittelmässig, der Maestro di Cembalo, Sigr. *Gerli* noch unter mittelmässig. Neue Opern wurden mit der *Viardot* nicht einstudirt. Nach ihrem Abgang suchte die Direction der ital. Oper durch zwei sehr hübsche Stimmen: Sopran *Enrichetta Fodor*, (vielleicht eine Verwandte der einst berühmten Prima donna dieses Namens) und Tenor *Labocetta* zu interessiren; allein Beide waren, trotz sehr bemerkenswerther Naturanlagen, doch zu wenig Künstler, um das Publikum auf längere Zeit fesseln zu können. Von dem Tenor sind indess noch bedeutende Fortschritte zu hoffen, da er Musiker von Fach (Cellist) ist, und erst seit Kurzem als Sänger fungirt.

Von neuen Opern ist wohl nichts inscenirt worden, wenigstens erinnern wir uns keiner „hier zum ersten Mal gegebenen." Die alte Gazza ladra flog wieder einmal über die Scene, aber ohne Effekt; ausser der *Fodor*, die billigen Forderungen der Rossini'schen Gesangformen genügt, konnten die Anderen nicht mit der Musik fertig werden. Die jetzigen Italiener können Rossini nicht mehr singen.

Wir gehen zu den Concerten über. Zu den stehenden Concertunternehmungen des Berliner Musikwinters gehören seit einigen Jahren: 1. die Oratorien in der Singakademie, 2. die Symphoniesoiréen der k. Kapelle, 3. die Quartettsoiréen der Herren k. Kapellmusiker *Zimmermann*, *Ronneburger*, *Richter* und *Lotze*, 4. die Triosoiréen der Herren Gebr. *Stahlknecht* und des Hrn. *Steifensandt*. Dazu gesellten sich nun diesen Winter als neu: drei Abonnementsconcerte der Hrn. Concertmeister Gebr. *Ganz* und des k. Hofpianisten Herrn Dr. *Kullak*.

Ich kann die Werke nicht mit Sicherheit aufzählen, die die Singakademie zur Aufführung brachte; ich selbst hörte nur eines dieser Concerte, in dem ein Oratorium meines Lehrers *Bernhard Klein* zu Gehör kam. Die Aufführung liess nach allen Seiten Manches zu wünschen übrig. Als neu schmückt das Repertoir der Singakademie *Robert Schumann's* „das Paradies und die Peri", ein bis dahin in Berlin so zu sagen völlig unbekanntes Werk, das unter Leitung des Componisten am 17. Febr. zur Aufführung kam. Ich war an diesem Tage nicht in Berlin. Die Aufführung des höchst interessanten Werkes soll äusserst mangelhaft gewesen sein, wozu des Componisten völlige Rath- und Hilflosigkeit als Dirigent nicht wenig mitgeschuldet haben soll.

Die Verhältnisse der Singakademie haben einen sehr bedenklichen Charakter angenommen. Wer die Theilnahme an den Leistungen dieses Instituts vor 15 bis 17 Jahren, ja selbst vor 10 Jahren noch gekannt, die Winterconcerte jener Zeit miterlebt hat, und in Vergleich zu dem Zustande stellt, in welchem die Concerte der letzten Winter sich zeigten, — wird zu der Ueberzeugung gelangen müssen, dass der Singakademie eine durchgreifende, radicale Reform dringend Noth thut. —

Die Symphoniesoiréen der k. Kapelle, die seit zwei Wintern Kapellmeister *Taubert* allein (ganz ohne Rival)

Digitized by Google

dirigirte, nehmen unter den obengenannten permanenten Winterconcerten den ersten Rang ein, sowohl hinsichts der Leistungen selbst, als in Bezug auf die Theilnahme des Publikums. Die Ouverturen und Symphonieen Mozart's, Haydn's und Beethoven's liefern hier natürlich das hauptsächlichste Contingent des Repertoirs. Da im Laufe des Winters höchstens neun bis zehn Soiréen stattfinden, so kann man es der Direction nicht eben verargen, dass sie, den Wünschen der Abonnenten nachgebend, nur selten ein neues Werk von einem lebenden Componisten zur Aufführung bringt. Denn wenn die Meisterwerke der drei grossen Verstorbenen hier nicht alle Jahre ein Mal in trefflicher Execution zu hören sein sollten, wo soll man sich denn an ihnen erfreuen? Neu war *Niels Gade's* erste Symphonie, die Beifall ohne alle Opposition fand, was hier in den Symphonieconcerten bei einem neuen Werk eine der grössten Seltenheiten. Nicht als ob hier lauter auserwählte Kenner zu Gerichte sässen, sondern vielmehr die auserwählte Intoleranz, die nur auf Autoritäten schwört.

Eine neue Ouverture von *Julius Rietz* — (Concert- oder Fest-Ouverture genannt) — wollte nicht recht ansprechen; die C dur-Symphonie von *Franz Schubert* dagegen gefiel in diesem Winter schon mehr, als vor ein paar Jahren, bei der ersten Aufführung. Die Autoritäten-Männer, denen der berühmte Recensent *Rellstab* als Leithammel dient, fanden sie gar nicht so übel. Wenn sie nun erst wissen werden, dass *Schubert* beinahe eben so lange todt ist wie *Beethoven*, so ist Hoffnung vorhanden, dass die Symphonie das nächste Mal glänzenden Erfolg hat. Einstweilen spielt sie *Gung'l* zum Oefteren, und zwar recht exact, so dass wir den vornehmen, klugen, durch *Rellstab*'sche Recensionen gebildeten Symphonie-Soirée-Abonnenten vorschlagen möchten, in *Sommer's* Garten vorläufig sich nähere Kenntniss der *Schubert*'schen Symphoniee anzueignen; — wenn das möglich. —

Meyerbeer's Struensee-Ouverture hatte das Malheur, in diesen Symphonie-Concerten ausgezischt zu werden. Dass sie hier gespielt wurde, während sie allwöchentlich im Theater von demselben Orchester zu hören, war allerdings ziemlich überflüssig, das Auszischen aber war ziemlich plump. *Mendelssohn's* A moll-Symphonie fand, trotz trefflicher Execution, auch nicht viel mehr als einen Succès d'estime, dagegen erregte die Zwischenmusik zum zweiten Act des Sommernachtstraum einen Beifallssturm und Dacaporufen. In einem Extraconcerte, nach dem Schluss der beiden Symphonieen-Cyclen, brachte *Taubert* noch die D moll-Symphonie mit Chören in einer sehr gelungenen Aufführung zu Gehör, wofür ihm alle wahren Musikfreunde zu grossem Danke verpflichtet worden sind. Dies Werk höchsten Ranges erscheint gar zu selten vor dem Publikum, als dass es schon populär geworden sein könnte, dazu noch eine bornirte Stadtkritik! — armer *Beethoven!*

Die Quartettsoiréen der k. Kammermusiker Herren *Zimmermann*, *Ronneburger*, *Ed. Richter* und *Lotze* finden unbegreiflicherweise weniger Theilnahme, als die Triounterhaltungen der Herren *Stahlknecht* und *Steifensandt;* freilich spielt bei den Trio's das Allerweltsinstrument, das Pianoforte, die Hauptrolle und welche musikalische Dame interessirte sich nicht mehr für dieses Instrument, als für die Geige, die Bratsche, den Bass? Seit *Möser* seine Quartettsoiréen eingestellt, hat Herr *Zimmermann*, aus Möser's Schule hervorgegangen, das obgenannte öffentliche Quartettunternehmen in rühmlicher Weise fortgeführt. Er und seine trefflichen Kunstgenossen sind ernst und eifrigst bemüht gewesen, in diesem Genre der classischen Kammermusik jene hohe Stufe der Vollendung zu erreichen, welche das berühmte Quartett der Gebr. *Müller* einnimmt und seit Jahren in der musikalischen Welt behauptet. Jeder musikverständige Hörer, der Gelegenheit gehabt, die Leistungen des *Zimmermann*'schen Quartettes — (wir nennen es der Kürze halber so, obgleich es eine kleine Republik, worin jedes Glied ein Wort mitzureden hat) — kennen zu lernen, wird zugeben müssen, dass die Leistungen dieses Künstlervereines kaum noch etwas zu wünschen übrig lassen; wenigstens dürfte es schwer sein, in Worten auszudrücken, nach welcher Seite sie von einem anderen bekannten Quartettverein in der Totalität der Leistungen übertroffen werden. Wir finden beim *Zimmermann*'schen Quartett die höchste Reinheit der Stimmung und Intonation, sowohl in den einfachen Harmoniefolgen, als in den Passagen, in letzteren höchste Präzision, wie überhaupt das vollkommenste Ensemble im Technischen. Die vier Instrumente, deren sich die Künstler bedienen, sind (und dies ist ein sehr wesentliches Moment) von vorzüglicher Güte und Gleichheit des Timbre. Die Auffassung der Compositionen, die zur Ausführung kamen, fanden wir nach Temponahme, Ausprägung des Charakteristischen bis in die feinsten Details, fast immer und überall entschieden, sicher und richtig, obwohl sich in dieser Hinsicht so eigentlich nichts Positives feststellen lässt, namentlich im Bereich der reinen Instrumentalmusik. Es bleibt da dem individuellen Geschmack, der Ansicht, dem Temperament, ja selbst der Laune des Zufalls gar Manches überlassen.

Mit unserem günstigen Urtheil über das *Zimmermann*'sche Quartett stimmen wohl Alle überein, die, als Musikkenner, seine Leistungen kennen gelernt; es fehlt nie an den lebhaftesten Acclamationen des Beifalls, auch alle Kritiken, die uns bis jetzt darüber zu Gesicht kamen, sprachen sich entschieden lobend aus. Wie mag es daher wohl zugehen, dass in dem grossen Berlin, wo, wie man sagt, so viel Sinn für klassische Musik wohnen soll, diese Quartett-Soiréen, in denen man die herrlichsten Compositionen der grössten Meister in diesem Genre der Kammermusik so vortrefflich executirt, so wenig materielle Theilnahme finden?! — Vielleicht ist es nöthig, auch das Genre der Klaviermusik zu vertreten, um ein grösseres Interesse zu erregen, denn bis jetzt dürften die vier braven Künstler wenig finanzielle Vortheile für ihre Mühewaltungen und Aufopferungen errungen haben. Wir sagen Aufopferungen, denn es ist eine Aufopferung, wenn Mitglieder eines so viel beschäftigten Instituts, wie die k. Kapelle, die wenigen Musse- und Erholungsstunden, die ihnen der Dienst und das Lectionengeben — (wir wüssten nur wenige, die Letzteres nicht nöthig hätten) — übrig lässt, dazu benutzen,

Digitized by Google

Kunstwerke ersten Ranges zu studiren und einzuüben, um sie mit Hintenansetzung jedes materiellen Vortheils dem musikalischen Publikum in möglichster Vollendung vorzuführen. Wo stecken denn nur die abonnirten klassischen Kenner der Symphonieconcerte, die grossen Autoritätenmänner, die über ausgezeichnete Werke mitlebender Künstler so vornehm die Achseln zucken, so unvornehm zischen, wenn's nicht von irgend einem grossen, anerkannten Verstorbenen? warum findet man sie so gar spärlich in den Quartettsoiréen, wo doch auch ihr *Mozart*, ihr *Haydn* und ihr *Beethoven* gespielt werden? Ist es ihnen vielleicht blos um's Gesehenwerden im grossen Concertsaale zu thun?

(Beschluss folgt.)

Hamburg. Junimonat. Auch im Verlaufe dieses Monats bewies die hiesige Oper viel Thätigkeit, wenn gleich die Zahl der einzelnen Vorführungen geringer war, als im vorigen. Im Ganzen hatten wir sechs Opern in zwölf Vorstellungen, und zwar wurden die Zauberflöte und das Nachtlager von Granada jede drei Mal, die Regimentstochter und Joseph in Aegypten zwei Mal, Robert der Teufel und Stradella dagegen jede nur ein Mal zur Aufführung gebracht.

Mozart's Zauberflöte war am 6. Juni mit veränderter Besetzung und bedeutend verstärkten Chören auf dem Repertoir. Madame *Herbst*, die früher als Demoiselle *Jazedé* so beliebte Coloratursängerin unserer Bühne, gab diesmal als Gast die Königin der Nacht und löste ihre Aufgabe in ungemein befriedigender Weise. Unser neuer Bassist, Herr *Dalle Asto*, zeigte sich als tüchtigen Sarastro und erwarb sich vielen Beifall. Pamina wurde von Demoiselle *Victor* mit etwas Befangenheit zwar, aber nichts desto weniger nach Kräften wacker durchgeführt. Es besitzt diese Dame ein umfangreiches volltönendes und kräftiges Organ und ersichtlich nicht unbedeutendes Talent, welches für die Zukunft zu ausgezeichneten Erwartungen berechtigt. Für den Augenblick indess ist sie noch als eine Anfängerin zu betrachten, deren wenn gleich treffliche Anlagen doch noch der vollendeten künstlerischen Ausbildung ermangeln, weshalb es unbillig sein dürfte, ihren Leistungen den Massstab strengerer Kunstkritik anlegen zu wollen.

Die am 29. stattgefundene Wiederholung dieser Oper zeichnete sich aus durch das Auftreten zweier Gäste: des Bassisten Herrn *Reichel*, früheren Mitgliedes unserer Bühne, jetzt grossherzoglich hessischen Hofopernsängers, und der schon in unserem Maiberichte erwähnten Demoiselle *Zerr*. Jener als Sarastro, diese als Königin der Nacht, leisteten Beide gleich Ausgezeichnetes. Namentlich bewies Demoiselle *Zerr* in den Passagen ihre glänzende Bravour: Schade nur, dass das ihr eigenthümliche so höchst widrige Tremoliren des Tones bei jeder nur einigermaassen längeren Note einen grossen Theil des Genusses verdarb. Bemerkenswerth ist übrigens die ungemeine Höhe dieser Sängerin; sie singt das hohe F ohne ersichtliche Anstrengung und jede Verzierung kommt in dieser Region rein und präcise zur Ansprache. Weniger dagegen im mittleren und tiefen Register, welche etwas alterirt zu sein scheinen. — Herr *Reichel* fand auch diesmal den ihm früher in dieser Partie so oft gewordenen verdienten Beifall wieder, und die Arie: „In diesen heil'gen Hallen" musste auf stürmisches Verlangen wiederholt werden. Die Pamina wurde von Demoiselle *Trietsch* gesungen, einer Anfängerin, die in dieser Rolle zum zweiten Male die Bühne betrat. Die junge Dame ist eine Hamburgerin von Geburt, Schülerin der Madame *Cornet*, besitzt bei angenehmem Aeusseren eine ziemlich hübsche Stimme und gute Schule. Ihr erstes Debüt hatte am 23. Juni stattgefunden, wo sie die Leonore in *Flotow's* Stradella gab. In beiden Partieen waren ihre Leistungen befriedigend. Noch hörten wir eine zweite Debütantin, ebenfalls Schülerin der Madame *Cornet*, die als erster Genius ihren Erstlingsversuch machte, welcher glücklich gelang. Die Partie der Papagena wurde durch ein neuengagirtes Mitglied, Demoiselle *Wisthaler* gegeben, einer mit gerade nicht bedeutender, doch keineswegs unangenehmer Stimme begabten Sängerin, deren Spiel und Vortragsweise indessen Uebung und Schule verrathen. Herr *Knopp* als Tamino und Herr *Clement* als Papageno leisteten, jeder in seiner Weise, Vortreffliches, und die Chöre gingen im Ganzen nicht allein sehr gut, sondern waren theilweise sogar von höchst bedeutendem Effect.

Um auf unseren Gast, Demoiselle *Zerr* zurückzukommen, so war diese im Laufe dieses Monats nur noch zwei Mal, und zwar als Marie in der Regimentstochter und als Isabella in Meyerbeer's Robert der Teufel in Anspruch genommen, in welchen Rollen sie abermaligen rauschenden Beifall erntete. Herrn *Reichel* hörten wir noch als Bertram in letztgenannter Oper, wo namentlich sein Vortrag in dem mit Alice — Demoiselle Victor — gesungenen Duette des dritten Actes von schöner Wirkung war.

Die am 23sten abermals zur Vorstellung gebrachte *Flotow*'sche Oper Stradella wurde ebenfalls mit theilweise veränderter Besetzung gegeben, und, hauptsächlich wohl aus diesem Grunde, mit vieler Theilnahme vom Publicum aufgenommen, denn im Ganzen scheint sie doch ihre frühere Anziehungskraft verloren zu haben. Herr *Knopp* leistete als Stradella manches Gute, ist indessen der Rolle nicht gehörig gewachsen, da der Schluss dem Anfange nicht sonderlich entsprach; die letzten Nummern wurden mit matter Stimme ziemlich ton- und effectlos vorgetragen. Ausgezeichnet wie von Anfang an in dieser ihm so sehr zusagenden Partie gab Herr *Kaps* auch diesmal den Barbarino; Herr *Bost* als Malvoglio und Herr *Schott* als Basin genügten.

Von Concerten ist nichts zu erwähnen, aus dem einfachen Grunde, weil keine, die der Bemerkung werth wären, stattfanden, und haben wir schliesslich nur noch zu berichten, dass gegen Ende des Junimonats die Hrn. Hofkapellmeister Dr. *Marschner* aus Hannover und Hofkapellmeister *Methfessel* aus Braunschweig kurze Frist hier in Hamburg verweilt, und sich sodann nach Lübeck zum dortigen Sängerfeste begeben haben.

Digitized by Google

Paris.

Religiöser und historischer Gesang.

Das Ministerium des öffentlichen Unterrichtes hat im vorigen Jahre Preise für die besten religiösen und historischen Gesänge ausgesetzt. Man übergab dem Publikum zu diesem Zwecke eine Auswahl von Texten verschiedener Art, die mir, ich gestehe es aufrichtig, Furcht einjagten. Wir Deutsche können uns weniger als die Franzosen für die Rhetorik ihrer Literatur begeistern und ziehen das einfache, gedrungene Lied dem langen Ergusse liederreicher Gedanken vor. Unsere Lyrik ist überhaupt eine andere als die der Franzosen, die durch ihren praktischen Geist stets mehr auf das Konkrete angewiesen sind, während wir auf dem Felde der Lyrik gern in die unendliche und darum oft die Umrisse verlierende Tiefe unseres Gemüthes herabsteigen. Aber die Begeisterung der Franzosen für das, was wir vielleicht mit Unrecht ihre rhetorische Poesie genannt haben, ist so gross, dass eine ungewöhnliche Menge von Componisten sich der vorgelegten Texte bemächtigte und mit einander in gemeinsamen Kampf trat. 500 Concurrenten sendeten 1700 Partituren ein, von denen nur 6 den ersten Preis erhielten. Ein solches Verhältniss kann kaum auf der Schwäche der Componisten allein beruhen, sondern muss noch andere Gründe haben. Diese liegen nun aber ganz einfach in der Wahl der Texte selbst, die unmöglich von Musikern getroffen sein kann, sondern von der Verehrung, welche die französischen Schulräthe für ihre sogenannten Morceaux classiques haben, herrührt. Warum hat man für religiöse Gesänge nicht Bibeltexte genommen, deren erhabene Kürze die Freiheit des Componisten so unendlich erweitert? Der schönste Gedanke wird schleppend, sobald Letzterer gewisse Phrasen nicht unterbringen kann, der Ideenkern wird zu einer dünnen Haut ausgespannt, sobald der Dichter die Concentration des Componisten verhindert, und dies musste fast bei allen Texten die vorgelegt worden der Fall sein. Man hat zwar bisher noch keine Regeln über das Componirbare oder Uncomponirbare feststellen können, aber eine musikalische Natur wird darum doch auf den ersten Augenblick das Rechte herausfinden und das Unpassende verwerfen. Bei der Geburt der 1700 Partituren hat nun aber die Eitelkeit zu Gevatter gestanden, und zwar einmal die nationale und dann die persönliche. Anstatt sich nämlich im Unisono gegen das vom Ministerium ausgebende Textbuch zu erheben, das mit dem Programm des Concours an sich in Widerspruch stand, dachte man nur daran, Preise zu gewinnen. Es bedarf gar keines Beweises, dass derjenige, der die Behörde zur Ueberzeugung ihres Irrthums gebracht hätte, der Kunst einen viel grösseren Dienst würde erwiesen haben als der, welcher dem von 600 Franken gespickten Ruhme eines Laureaten nachgelaufen ist. Kritisirt ist das Programm denn auch wohl worden, aber anstatt dem Ministerium durch Theilnahmlosigkeit dafür eine Lektion zu geben, dass es die Wahl musikalischer Texte von Schulräthen anstatt von Musikern hat treffen lassen, schrieb Alles was Klauen hatte und lobte Gott und die französischen Celebritäten. Die Grundidee des Ministeriums ist schätzenswerth und aus dem Bedürfnisse hervorgegangen, Frankreich einen Zweig musikalischer Literatur zu schaffen, den es eigentlich noch gar nicht hat, und in welchem Deutschland fast nie wird übertroffen werden können. Der Katholizismus trägt in Frankreich, wie in allen südlichen Ländern, an diesem Missstande wahrlich nicht die geringste Schuld; es mangelt mehr oder weniger allen katholischen Ländern an Gesängen der Gemeinden. Auch kennt man in Frankreich jene Behäbigkeit und Gemüthlichkeit nicht, die den Deutschen zu gemeinschaftlichen heiteren Gesängen stimmen. Seit der Existenz des Orphéon haben die Franzosen Gefallen an Männerchören zu nehmen angefangen, und wenn es so fortgeht, erleben wir noch französische Musikfeste in rheinischem Style, oder wenigstens doch Gesangsfeierlichkeiten nach deutschem Maassstabe. Doch für den Fall, dass Gastwirthe und Restaurateurs auf so glorreiche Tage der Kunst spekuliren sollten, will ich nur vornherein bemerken, dass es die Franzosen nie zu so grossartigen Essereien bringen werden, als wir. Essen, Trinken und Singen zugleich, scheint den Franzosen über die Maassen lächerlich.

Sollen wir nun über die 6 Stücke welche den ersten Preis erhalten haben und vor einigen Wochen im Conservatoir gesungen wurden, ein Urtheil abgeben, so dürfen wir vor allen Dingen das Programm des Concours nicht vergessen. So verdienstlich die Stücke an sich sind, so wenig haben sie letzterem entsprochen, denn anstatt leichter populärer Gesänge hörten wir breite ausführlich entwickelte Compositionen, deren Ausführung keineswegs leicht ist. Das erste Stück von *Louis Chollet* ist eine Dithyrambe v. *Delille*, in Doppelchören gearbeitet, die sich zum Schlusse vereinigen. Die Composition ist recht effectvoll und würdig. Hierauf folgte le Jugement dernier von *Gilbert*, componirt von *Alexander Leprévost;* der Anfang dieser Composition kam uns, soviel wir bei einmaliger Aufführung beurtheilen konnten, etwas verwirrt vor. An der Stelle, wo die Schuldigen, um gerichtet zu werden, herantreten, hat der Componist das Solo mit Seufzern umgeben, was eine recht gute Wirkung hervorbringt.

Die einfachsten und unstreitig besten Compositionen die zur Aufführung kamen, waren von *Jules Tariot* und *Nicou Choron*, beide über denselben Text: Ma mère von *Jules Mallet*.

Desto weniger entspricht aber die Composition des Herrn *Ermel* den Bedingungen des Programms. Er hat Racine's Lever du soleil im strengen Quartettstyl componirt und durch Reinheit und Grösse des Ganzen die Preisrichter dergestalt überrascht, dass sie irgend einen auswärtigen berühmten Meister für den Verfasser hielten und dem Componisten einen Preis ertheilten, obgleich sein Werk nicht in den Rang der verlangten Musikstücke gehört. Herr *Ermel* hat vor Jahren den ersten Preis im Institute erhalten und sich, wie es scheint, wenig um das Theater bekümmert. Wenigstens ist es befremdend, dass von ihm noch keine Oper aufgeführt worden ist.

Das 6te Stück war von Herrn *Gilbert*, der die halsbrechende Eucharistie von *Fontanes* in Musik gesetzt hat.

Digitized by Google

Die Componisten, denen der zweite Preis ertheilt wurde, erhielten ebenso wie die, welche man ehrenvoll erwähnte, Medaillen. Es ist zu vermuthen, dass unter den 1700 Compositionen manche werthvolle der Schätzung der Richter entgangen ist. Dies, so wie den speziellen Werth der Preisstücke, werden wir nach der Veröffentlichung der Compositionen besser beurtheilen können.

(Fortsetzung folgt.)

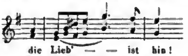
Recensionen.

Sechs Lieder für zwei Singstimmen, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von *H. Esser*. Op. 21. In 2 Heften; Preis jedes Heftes 25 Sgr. Berlin und Breslau, bei Bote und Bock.

Herr *Esser* hat in neuester Zeit vorzüglich durch seine Oper: „Die zwei Prinzen" Aufmerksamkeit erregt. — Ref. hat sein Urtheil darüber noch vor ihrem Erscheinen auf der Bühne öffentlich ausgesprochen, und ihr bei guter Besetzung und sorgsamer Ausführung ein günstiges Prognostikon gestellt, und dies hat sich nach mehreren Darstellungen des Werkes, je nachdem die erwähnten Bedingungen mehr oder minder erfüllt wurden, vollkommen bestätigt. Herrn *Esser's* bedeutendes Talent hat sich durch jene Oper unläugbar documentirt. Ref. nahm daher mit günstiger Stimmung auch die in der Ueberschrift bezeichneten Lieder zur Hand. Die Durchsicht derselben hat nun zwar jene günstige Stimmung nicht eben gestört, doch auch nicht gesteigert. — Es sind hübsche, ansprechende, mit geschickter Technik behandelte Gesänge, gefällig, ohne aufzuregen; wohlklingend, ohne tief einzudringen; glatte Salonstücke, wie sie die Dilettanten gern singen und die Verleger gern drucken. — Als eigenthümliche, vom unerbetenen Genius eingegebene Kunstwerke werden sie auch kaum geboten. Doch bekundet sich in diesen Liedern jedenfalls, und in einigen derselben sogar recht hervorstechend, jenes flexible Talent, und namentlich jene gewandte Formgebung, die wir Herrn *Esser* bei Beurtheilung seiner Oper gern zugestanden.

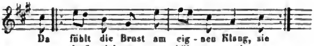
Erhöhte Gefühlswärme belebt noch am Meisten das dritte und vierte dieser Lieder; jenes (zu den schönen Worten *Rückert's*: „Du meine Seele, du mein Herz!") athmet Anmuth und Innigkeit, und hat sehr glückliche Momente. Nur in rhythmischer Hinsicht müssen wir unser Bedenken aussprechen: der Componist hat es mit dem Dreiviertel-Tact bezeichnet; das Ganze gehört aber, seiner Structur nach, offenbar dem $^8/_4$-Tact zu: thesis und arsis erscheinen in der gewählten Schreibart völlig schwankend und zweifelhaft. — Wir wissen recht gut, dass sehr viele, und oft sehr geniale Compositionen (man denke nur an so manches berühmte Scherzo!) im $^3/_8$- oder $^3/_4$-Tact geschrieben sind, die wegen ihrer Cäsuren entschieden dem $^6/_8$- oder $^6/_4$-Tact angehören — ja wir behaupten, um ein recht populäres Beispiel anzuführen, dass fast sämmtliche Walzer von *Strauss* und Comp. eigentlich in den $^6/_4$-Tact verwiesen werden müssen; — wo aber, wie im vorliegenden Falle, die Declamation dadurch beeinträchtigt oder doch zweifelhaft wird, bildet doch auch die Tactbezeichnung eine gewichtige Frage.*) Wir machen den Componisten in dieser Hinsicht nur auf die ersten Tacte des Vorspiels, so wie auf die Stelle auf pag. 11, Tact 12 — 16 (die sich noch auffallender auf pag. 13 wiederholt) aufmerksam. Beide bezeichnen selbstredend eben so das Schwanken des Componisten, wie das Ungenügende der gewählten Bezeichnung.

In dem anderen vom Ref. hervorgehobenen Liede: Nr. 4. „Verlorner Mai" von *J. N. Vogl*, ist vorzüglich die Aufgabe der rasch wechselnden Stimmung des Gedichtes recht gut gelöst, wie es denn überhaupt trefflich aufgefasst ist. — Nur können wir die drei Mal wiederkehrende Stelle mit ihrer unschönen Sylbendehnung:



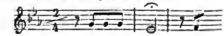
nicht als Schmuck betrachten. Schon die von uns hinzugefügte Unterlegung würde eine bessere Wirkung machen!

Auch das 6. Lied: Im Walde, von *Geibel*, ist recht frisch empfunden, und gestaltet sich auch besonders günstig und ungezwungen zur Duettform; nur eilt der Comp. gar zu leicht über die tieferen Gefühls-Momente des Gedichtes hinweg. Wenn auf der einen Seite die consequent durchgeführte, malerisch bezeichnende Begleitung dem Ganzen einen wenigstens örtlichen Charakter verleiht, so ist sie dagegen, schon durch ihre Form und fortwährende Bewegung nicht ohne Einfluss auf den von uns bezeichneten Gefühls-Mangel geblieben. Uebrigens hätte der gewiss nicht gedankenarme Componist einige doch gar zu gewöhnliche Floskeln, wie diese:



billig vermeiden sollen. — Mit der harmonischen Ausstattung, die der Comp. seinem Werke gegeben, kann man sich im Ganzen wohl befreunden; nur hier und da treten einige, wir möchten sagen widerstrebende und wirklich störende Bässe hervor, z. B. in mehreren Stel-

*) Es ist gewiss auffallend, dass in dieser Beziehung sogar die grössten Meister zuweilen schwanken! A Jove principium! Mit aller Ehrfurcht gesprochen: Müsste nicht das erste Allegro der unsterblichen C moll-Symphonie statt:



etc.

so geschrieben sein:

Man führe den Satz in dieser Weise fort, und sage mir dann vorurtheilsfrei, ob ich mich irre.

len des fünften Liedes. Wie wenig motivirt, um nur Eines hervorzuheben, dem Sinne nach das Ges im letzten System auf pag. 9!

Ungeachtet dieser Ausstellungen, die wir einem jungen, talentvollen und aufstrebenden Componisten gegenüber nicht verschweigen durften, verdienen diese Gesänge den Dilettanten, für die sie offenbar bestimmt sind, bestens empfohlen zu werden. Wir sind überzeugt, dass sie sich daran erfreuen: glückliche Wahl der Texte, leichte Ausführbarkeit, und (mit geringen Ausnahmen) vortheilhafte, sangbare Stimmenführung — das sind Vorzüge, welche diesen Gesängen nicht abzusprechen sind, und ihnen gewiss eine freundliche Aufnahme bereiten werden. *Al.*

Sonate für das Pianoforte, componirt von *Emil Naumann*. Op. 1. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Durch die Wahl der Sonatenform bei dem ersten Hervortritt in die Oeffentlichkeit, hat der junge Componist seine Neigung zum Gediegenen und Würdigen in der Kunst dargelegt. Die Berechtigung dazu muss er durch die Gedanken welche darin zur Erscheinung kommen, durch die Art ihrer Verarbeitung und durch den Geist, welcher aus beiden hervorleuchtet, beweisen. In letzterer Beziehung scheint uns seine gegenwärtige Kunstbefähigung noch nicht an die hohen Forderungen unserer Zeit zu reichen. — Die Gedanken, welche der Componist für gediegen halten mag, haben einen älteren Anstrich, und die, welche als der neueren Zeit angehörig erscheinen dürften, streifen etwas an das Gewöhnliche.

Genügt demnach das Gedankenmaterial an sich den höheren Forderungen des Kenners nur selten, so reicht auch die thematische Verarbeitung derselben noch lange nicht an die herrlichen Muster, welche die grossen Meister in ihren Werken der Art in so reichem Maasse entfaltet haben. Den Umwandlungen der Hauptgedanken fehlt meist der Reiz überraschender Verschiedenheit.

Was endlich den inneren Gehalt betrifft, so wollen wir nicht sagen, dass die Gedanken aus einem leeren Gemüthe gekommen. Gefühlsregungen, Affecte, leidenschaftliche Nuancen lassen sich überall wohl heraushören, aber sie zu einem Brennpunkte zu sammeln, dass sie des Hörers Gemüth entzünden, ist dem jungen Componisten noch nicht gelungen. Wie Vielen gelingt aber das überhaupt in unserer Zeit?

Die Art seines Gedankenmaterials so wie dessen thematische Verarbeitungsweise scheint nur aus einer vorzugsweisen Beschäftigung mit älterer Musik, vielleicht zu vorherrschend getriebenen contrapunktischen und Fugenstudien hervorgegangen zu sein.

Um die Gedanken also möglicherweise blühender zu machen, gehe er mit den blühendensten Werken der Neuzeit öfter um. Was man auf ein Feld säet, wächst daraus hervor. Sodann studire und suche er sich zum Bewusstsein zu bringen die thematischen Umbildungsmaximen der neueren grossen Meister. Und um den Hörer mit einer bestimmten, lebendigen und einheitlichen Stimmung zu erfassen, suche er eine solche vor und beim Schaffen auf's Bestimmteste und Lebendigste in sich selbst hervorzurufen und zu erhalten, was am sichersten geschieht, wenn er ein die Gemüthswelt mächtig aufregendes Objekt in seine Einbildungskraft bringt. —

Folgt der junge Componist diesen wohlgemeinten Winken, so wird er ihre Wirkungskraft bald spüren; hält er darin aus, wer vermag zu sagen, was er werden kann? Fleiss ist das halbe Genie, sagt Schiller. Geduld ist das ganze Genie, sagt Busson. Wer beider Männer Aussprüche auch für übertrieben hält, wird doch nicht läugnen wollen, dass in das Bewusstsein der Künstler getretene höhere Kunstforderungen auch höhere Kunstproductionen oft hervorgebracht haben. Wer hätte aus Spontini's kleiner in Paris geschriebenen Oper „Milton" mit ihren trockenen, mageren, phantasielosen Gedanken die kräftige, schwungreiche, glühendbegeisterte Vestalin herausahnen können!

Wir legten einen hohen Maassstab an, wozu uns die gewählte Form aufforderte, und der Wunsch, dem ernsteren Streben des jungen Mannes, welches in unserer flachen, salonsüchtigen Zeit gewiss Anerkennung verdient, durch Andeutung der Schwächen und wie sie möglicherweise zu beseitigen, den Muth nicht zu nehmen, sondern zu stärken.

Feuilleton.

Der Thüringer Sängerbund, der gegenwärtig in 26 Männergesang-Vereinen (zu Arnstadt, Buttstedt, Dietendorf, Ehringsdorf, Eisenach (Liedertafel und Männerchor), Erfurt (Liedertafel des Musikvereins und Sängerbund), Gotha, Günthersfeld, Jena, Langensalza, Liebenstein (Sängerbund vom Walde), Marksuhl, Mühlhausen, Neukirchen, Ohrdruff, Pleue, Salzungen, Schmalkalden, Sömmerda, Stadt-Ilm, Suhl, Treffurt, Waltershausen und Weimar) über 1200 Mitglieder umfasst, wird am 23. und 24. August d. J., Angesichts der Wartburg, und zwar in dem romantischen Marienthale bei Eisenach sein fünftes Liederfest, welches diesmal auf zwei Tage ausgedehnt ist, feiern.

Am Bremer Stadttheater ist an die Stelle des Herrn *Ritter* der bekannte Sänger *Eicke* in die Direction eingetreten.

Der Tenorist Dr. *Liebert* aus Chemnitz, der jüngst in Leipzig gastirte (s. die allgem. musikal. Zeit. S. 437) ist in Pyrmont als erster Tenor engagirt worden. — Ebendaselbst wurde für Bass- und Bariton-Partieen Herr *Schumann* angestellt.

In Brüssel ist die Entscheidung der Jury in Betreff der diesjährigen Bewerbung um den Preis für Composition zu Gunsten des achtzehnjährigen *F. Aug. Gevaert* aus Gent ausgefallen, desselben jungen Componisten, von dem bei dem deutsch-vlämischen Sängerfeste ein Super flumina Babylonis vielen Beifall fand. (S. diese Bl., S. 486.) Sechs Bewerber hatten an dem Concurse Theil genommen. — Der Preis besteht in einem vierjährigen Stipendium von 2500 Franken zum Behuf eines längeren Aufenthaltes in Deutschland, Frankreich und Italien.

Frau *Stöckl-Heinefetter* hat ihr Gastspiel auf der Leipziger Bühne als Agathe im Freischützen beendet. — In der Nachtwand-

Digitized by Google

lerie gastirten zu gleicher Zeit drei Fremde: Herr *Götze* von Weimar (Erwin), Fräulein *Agthe* ebendaher, seine Schülerin (Amine), und Herr *Wack* aus Lemberg (Graf). Die beiden Ersteren gefielen sehr, und wurden nach jedem Akte gerufen. Letzterer scheint noch Anfänger zu sein.

Franz Liszt hat in Konstantinopel von dem Sultan den Verdienstorden erhalten.

Das Preisinstitut des norddeutschen Musikvereines macht in Beziehung auf den im vorigen Jahre für die beste Composition des Liedes: „Die Freude wollte sich vermählen“ ausgeschriebenen Preis bekannt, dass zwar neun Compositionen eingegangen, unter denen recht achtungswerthe Werke, jedoch keines von den Preisrichtern für würdig des Preises erkannt wurde.

Heinrich Dorn in Köln ist „in Rücksicht auf seine musikalischen Kenntnisse und Talente und den von ihm bei der Leitung musikalischer Vereine bewiesenen Eifer“ zum „königlichen Musikdirektor“ ernannt worden.

Am 22. Juli gab der Kammermusikus *Hilf* aus Kassel (derselbe, der als armer Weberssohn aus dem Vogtlande nach Leipzig kam und hier durch *David* den ersten Violinunterricht erhielt) zu Leipzig im Theater ein Concert. Er erhielt vielen und verdienten Beifall; das Haus war aber leider sehr leer.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Domkapellmeister

Bernard Hahn's

neueste

Kirchen-Compositionen,

über deren Gediegenheit und praktische Brauchbarkeit nur eine Stimme der Anerkennung herrscht, sind im unterzeichneten Verlage erschienen, und vorläufig noch zu höchst billigen Pränumerationspreisen durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen zu beziehen:

Hahn, B., Messe zur feierlichen Inthronisation Sr. Fürstl. Gnaden des hochw. Hrn. Fürstbischofs von Breslau **Melchior** Freiherrn **v. Diepenbrock,** für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncell und Contrabass, 2 Clarinetten, 2 Fagott, 2 Horn, Trompeten, Pauken und 3 Posaunen. In Auflege-Stimmen. ☞ Die obligaten Stellen der Blas-Instrumente sind in die Orgelstimme eingetragen, wodurch die Aufführung auch von schwächer besetzten Kirchen-Chören leicht zu bewirken ist. 3 Thlr.

— — Dritte Messe für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola (1 Flöte, 2 Clarinetten, 2 Fagott, auch in der Orgelstimme enthalten), 2 Horn, 2 Trompeten, Pauken, 3 Posaunen (ad libitum), Orgel und Contrabass. In Stimmen. 2 Thlr. pr.

— — Vierte Messe für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola (2 Oboen, 2 Horn ad libitum), Orgel und Contrabass. In Stimmen. 1 Thlr. pr.

— — Sechste Messe für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola (2 Oboen, 2 Horn), Orgel und Contrabass. 1½ Thlr. pr.

— — Offertorium: „Cantate domino“ für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Horn, 2 Trompeten, Pauken ad libitum, Orgel und Contrabass. In Stimmen. Preis 20 Sgr.

— — Graduale: „Qui sedes Domine super Cherubim“ für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Horn, Orgel und Contrabass. In Stimmen. Preis 15 Sgr.

— — Graduale: „Diffusa est gratia.“ Offertorium: „Gloria et honore coronasti eum.“ Für 4 Solo- und 4 Chorstimmen. 10 Sgr.

— — Graduale: „Adjutor in opportunitatibus.“ Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel und Contrabass. Offertorium: „Jesu dulcis memoria.“ Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel und Contrabass, mit willkürlicher Begleitung von 2 Clarinetten (in B.) und 2 Horn. In Stimmen. 10 Sgr.

Hahn, B., Hymnus: „Pange Lingua“ für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, Orgel und Contrabass. In Stimmen. 20 Sgr.

— — Regina coeli für Sopran, Alt, Tenor, Bass, mit willkürlicher Orgelbegleitung. 7½ Sgr.

F. E. C. Leuckart in Breslau.

In meinen Verlag ist übergegangen, und lasse ich auf kurze Zeit zur Hälfte des Ladenpreises:

Fischer, M. G., Orgelstücke verschiedener Art. Op. 9. 10. à 22½ Sgr.

— — 48 kleine Orgelstücke. Op. 13. à 1 Thlr.

— — 24 Orgelstücke durch alle Dur- und Molltonarten. Op. 15. à 1 Thlr.

— — 8 Choräle mit begleitenden Canons. Op. 16. 10 Sgr.

G. W. Körner in Erfurt.

In meinem Verlage ist erschienen:

Felix Mendelssohn-Bartholdy, Op. 70. Elias, ein Oratorium nach Worten des alten Testaments. Clavier-Auszug. 32 Frs.

— — Chorstimmen. 16 Frs.

— — Solostimmen zu den mehrstimmigen Solostücken. 8 Frs.

— — Textbuch pro 100 Expl. n. Th. 2. = 7 Frs. 50 C.

N. Simrock in Bonn.

Unterricht in der musikal. Composition.

Aus mehrfachen an mich ergangenen Anfragen geht die Meinung hervor, ich habe den Compositionsunterricht seit Antritt der Redakt. der allgem. musikal. Zeitg. aufgegeben. Das ist keineswegs der Fall. Ich setze die liebgewonnene Thätigkeit auch in Leipzig fort, und mit um so grösserer Hoffnung auf schnelle und glückliche Erfolge, als diese Stadt durch ihre ausgezeichneten Leistungen in Concert-, Theater-, Kirchen- und Kammermusik, so wie durch den Besuch der bedeutendsten fremden Tonkünstler, der bildenden und fördernden Elemente so viele bietet. Ausser den bereits in früheren Ankündigungen bezeichneten Lehrgegenständen halte ich von jetzt an meinen Schülern auch Vorlesungen über musikal. Hodegetik oder Propädeutik des musikal. Studiums.

Leipzig, im Juli 1847. **J. C. Lobe.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten August. **Nr. 31.** 1847.

Inhalt: *Le Sueur.* — *Nachrichten:* Musikzustände in Riga. Aus Dresden. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Le Sueur.

Bei Gelegenheit eines in Paris veranstalteten Concertes, dessen Ertrag zu einem Monumente des Meisters bestimmt war.

Von

Dr. ***F. S. Bamberg.***

Le Sueur gehört zu den bedeutendsten und ihrer Zeit berühmtesten Componisten Frankreich's, und nur eine Zeit und ein Land, in welchem sich die Mittelmässigkeit auf Unkosten alles Wahren und Schönen so maasslos breit macht, konnte ihn so schnell vergessen. Dass man sich auch in Deutschland wenig mit *Le Sueur's* Werken beschäftigt, mag theilweise auf dem Missstande beruhen, dass der ausserordentliche, in verhältnissmässig kurzer Zeit aufgehäufte Reichthum der musikalischen Literatur es mit sich bringt, dass selbst Männer von wahrhafter Bedeutung schneller als im Bereiche anderer Künste in den Hintergrund gedrängt werden. In Paris sorgen die musikalischen Faiseurs dafür, dass die alte gute Musik die Szene nicht erreicht, weil sie einerseits wissen, dass der Geschmack des Publikums sich an ihr viel zu schnell heranbilden würde, als dass ihre Fabrikarbeit daneben bestehen könnte, und andererseits eine Schmälerung der Interessen ihres Beutels fürchten.

Man weiss, dass die Gesellschaften zur Aufführung von Kirchen und Kammermusik in Paris eben nicht zahlreich sind. Die Société des Concerts beschäftigt sich ungleich mehr mit Instrumental- als mit Vokal-Werken und hat überdies eine so entschiedene Vorliebe für deutsche Musik, dass die französische dadurch über Gebühr zu kurz kommt. Vor zwei Jahren führte sie eine geistliche Composition von *Le Sueur* auf, die wahren Enthusiasmus erregte, dachte dann aber nicht weiter daran, sie zu wiederholen oder ihr eine andere folgen zu lassen. Das Pariser Publikum würde wahrscheinlich noch lange den Genuss *Le Sueur*'scher Musik entbehrt haben, wenn die Wittwe es im Laufe des verflossenen Monates nicht unternommen hätte, zum Besten des von der Stadt Abbeville projektirten Monumentes zu Ehren *Le Sueur's* ein Concert zu veranstalten.

Dieses Concert, das im Saale des Conservatoirs stattfand, war unstreitig das interessanteste und schönste der ganzen Saison; über die Grösse der *Le Sueur*'schen Musik, die man zu hören bekam, herrschte nur ein Urtheil. Da die bisher in Deutschland veröffentlichten Biographieen *Le Sueur's* sehr unvollständig und zum Theil auch unexakt sind, und da ich der Wittwe, die sich, so wie alle hiesigen Verehrer des Meisters, mit der Hoffnung schmeichelt, dass Deutschland bei der Errichtung des Monumentes für einen Heroen der Kunst nicht theilnahmlos bleiben wird, sehr interessante Notizen über das Leben ihres Mannes verdanke, so will ich es hier unternehmen, letzteres in gedrängten Umrissen darzustellen.

Jean François Le Sueur ist am 15. Februar 1760 zu Drucat-Plessiel bei Abbeville geboren. Den Ursprung seiner Familie kann man bis in das 12. Jahrhundert hinauf verfolgen, zu welcher Zeit in Abbeville bereits Schöffen (échevins) dieses Namens vorkommen. Wahrhaft verherrlicht wurde dieser alte Name im 17. Jahrhundert durch *Eustache Le Sueur*, den man mit Recht den französischen Raphael genannt hat, dessen Verwandtschaftsgrad mit dem Componisten aber die Familie, nach dem Geständnisse der Wittwe, auffallenderweise nicht kennt.

Schon als Knabe zeigte *Le Sueur* tiefen musikalischen Sinn, und als zu Ende des August 1767 ein Regiment Infanterie mit Musik durch sein Dorf zog, lief er den Soldaten nach und rief, die Hände emporhebend aus: O! mon Dieu, plusieurs chants à la fois! *Le Sueur* wurde als Chorknabe an der Kirche zu Abbeville aufgenommen und zeichnete sich dort durch seine wundervolle Sopranstimme dergestalt aus, dass ihn die Geistlichen von Amiens für das dortige Kapitel verlangten. Auf der Schule derselben Stadt legte *Le Sueur* auch den Grund zu einer bedeutenden Bildung, und da er sich im Chore durch seine musikalischen Kenntnisse auszeichnete, so erhielt er, 18 Jahre alt, die Chordirektor-Stelle zu Seez. Dort blieb er nur 6 Monate, nach welcher Zeit er die Stelle eines Untermusikdirektors an der Kirche Saints Innocents in Paris übernahm. Hier ertheilte der damals als Theoretiker in Ruf stehende Abbé *Rose* dem jungen Künstler Rath, aber schon 1781 ging *Le Sueur* als Kapellmeister nach Dijon, zwei Jahre später in derselben Eigenschaft nach Mans, und endlich bald darauf nach Tours, wo er den Chor von St. Martin dirigirte.

Der ausserordentliche Erfolg, den einige Composi-

Digitized by Google

tionen *Le Sueur's* im Jahre 1784 in den Concerts spirituels zu Paris fanden, verschaffte ihm die Kapellmeisterstelle an Saints Innocents in Paris. Zwei Jahre später fand ein Wettstreit für dieselbe Stelle an der Pariser Metropolitane statt, die damals als die bedeutendste ihrer Art in Paris angesehen wurde. *Le Sueur* trug, obgleich er damals das vorgeschriebene Alter von 40 Jahren noch nicht hatte, über 40 ältere Candidaten einen so entschiedenen Sieg davon, dass man bei ihm eine Ausnahme machte und ihm die bedeutende Stelle übergab.

Von diesem Augenblicke an begann für *Le Sueur* eine neue Epoche, er fing damals erst an eigentlich künstlerisch zu wirken. Sein religiöser Sinn, der durch eine an die Kirche gebundene Erziehung bedeutend genährt wurde, hatte ihn fast ausschliesslich der Kirchenmusik zugewendet. Er componirte Messen und Oratorien, die damals ganz Paris in den Räumen von Notre Dame zu versammeln und seinen Ruf zu begründen anfingen. Natürlich fehlte es damals schon nicht an Neidern, die das Talent des bedeutenden Künstlers dadurch herabzuwürdigen trachteten, dass sie seine Kirchenmusik Opéras du peuple nannten und seinem Styl den bereits seit Carissimi aufgekommenen Vorwurf machten, er schliesse profane Eigenschaften in sich, die das aszetische Element trübten. Aus der damaligen Zeit schreibt sich allerdings eine auffallende Ausartung des Kirchenstyles her, der einestheils durch die Bereicherungen der musikalischen Mittel, andererseits durch das Bestreben der Componisten, auf einem so reich bebaueten Felde Neues zu leisten, herbeigeführt wurde. Dennoch aber ist das religiöse Element in *Le Sueur's* Kirchenmusiken keinen Augenblick zu verkennen, und in dieser Beziehung sind sie denn auch denen *Cherubini's*, der überhaupt weit weniger einfach als *Le Sueur* ist, überzuordnen. *Sacchini* hatte um diese Zeit bedeutenden persönlichen Einfluss auf unseren Componisten, mit dem er überhaupt durch Charakter und Herzensgüte sympathisirte.

Der Prinz von Condé war damals am Hofe Ludwig's XVI. der erste Protektor *Le Sueur's*. Als er 1814 nach hartem Exil wieder nach Frankreich zurückgekehrt war und *Le Sueur*, eingedenk der früheren Wohlthaten, sich ihm vorstellte, wurde der Prinz zu Thränen gerührt und sagte: „dass er von einem so edlen Herzen nichts Geringeres erwartet hätte.“ Der Antheil, welchen der Hof und besonders Marie Antoinette an *Le Sueurs* Kirchenmusik nahm, würde ihm unstreitig eine Kapellmeisterstelle am Hofe verschafft haben, wenn die Revolution nicht auf einmal alle Verhältnisse verändert hätte.

Zur Zeit der kirchlichen Verfolgungen wurde *Le Sueur* unter der Anklage verhaftet, „dass er Musik für Jesus Christus gemacht habe.“ Seine Befreiung verdankte er *Chenier*, aber er blieb, als er bereits auf freiem Fusse war, noch unter der Aufsicht eines Gensdarmen. Als *Le Sueur* nach der ersten Aufführung seiner Oper Paul et Virginie herausgerufen wurde, begleitete ihn der Gensdarme mit auf die Bühne, was ein so ungeheures Gelächter hervorrief, dass *Le Sueur* von demselben Abende an seine vollkommene Freiheit wieder erlangte.

Sacchini hatte seinem Freund schon früher zur Oper gerathen, allein der Erzbischof von Paris wollte *Le Sueur* durchaus ausschliesslich der Kirchenmusik erhalten, so dass er erst nach dem Ausbruche der Revolution dazu kam, Opern zu schreiben. Die erste war la Caverne und zeugte durch ihren eigenthümlichen, von dem bisher angewendeten Style durchaus verschiedenen Charakter von der Vielseitigkeit *Le Sueur's*. Die Caverne wurde 1793 zum ersten Male aufgeführt, und verdankte ihr Glück theilweise auch der Analogie, die zwischen ihrem kriegerischen Charakter und der aufgeregten Stimmung der Nation stattfand. Diese Vielseitigkeit trat noch entschiedener hervor, als *Le Sueur* ein Jahr darauf Paul et Virginie und noch etwas später Télémaque erscheinen liess. Diese beiden Opern gehören unstreitig zu den vorzüglichsten der französischen Musik und würden noch heute das Publikum eben so interessiren als zur Zeit ihres Entstehens.

An die Composition der Oper Télémaque knüpft sich eine Anekdote, die mir von der Wittwe des Meisters mitgetheilt ward und für ihn höchst charakteristisch ist. *Le Sueur* wohnte nämlich zur Zeit als er mit dem genannten Werke beschäftigt war, einer Sitzung der „Assemblée constituante“ bei, in welcher *Mirabeau* eine Rede hielt. Da stürzte auf einmal die Estrade ein, auf welcher sich *Le Sueur* befand, und während er mit der Masse auf die niedriger liegenden Stufen herabsinkt und in wahrer Lebensgefahr schwebt, ruft er, sich selbst vergessend, aus: O mon Dieu! je ne finirai pas Télémaque. — Da bei diesem Ereignisse mehrere Menschen um's Leben kamen, so behielt *Le Sueur* bis an sein Lebensende eine Abneigung gegen die hochgelegenen Logen im Theater.

Nach den ausserordentlichen Erfolgen in den genannten Opern blieb *Le Sueur* acht Jahre lang von der Bühne entfernt. Er hatte die berühmten Barden componirt, die man mit aller Gewalt in den Hintergrund zu drängen suchte. Das mächtige Wort Napoleon's machte aber endlich allen jenen elenden Intriguen ein Ende und die Barden kamen am 10. Juli 1804 zur Aufführung. Der Kaiser und die Kaiserin, die *Le Sueur* noch mehr verehrten als Ludwig XVI. und Marie Antoinette, wohnten der ersten Vorstellung bei. Der Erfolg dieser Oper war ausserordentlich, und nachdem der Kaiser sich vor Aller Augen in den Beifall des Publikums gemengt hatte, liess er *Le Sueur* zu Ende des 3ten Aktes in seine Loge rufen. *Le Sueur* war mit Anordnungen beschäftigt, zwei Tage lang nicht aus den Kleidern gekommen, und nahm Anstand, in nachlässigem Aufzuge vor dem Kaiser zu erscheinen. Dieser aber sagte, als er den Skrupel *Le Sueur's* erfuhr: „Ich weiss was ein Tag der Schlacht zu bedeuten hat, und werde eben so wenig auf sein Kleid Acht geben, als auf das meiner Generale“. „Venez jouir de votre triomphe“, sprach er den eintretenden *Le Sueur* an; „vos deux premiers actes sont magnifiques, mais le troisième est *inaccessible!*“ Hierauf musste sich *Le Sueur* zwischen ihn und die Kaiserin setzen, um von diesem Ehrenplatze aus Zeuge seines fortgesetzten Triumphes zu sein.

Anderen Tages überreichte General *Duroc* dem Meister den Orden der Ehrenlegion (der damals etwas ganz Anderes bedeuten wollte als heutzutage) und eine Dose

Digitized by Google

mit der Inschrift: L'empereur des Français à l'auteur des Bardes. Auch ein Geldgeschenk war beigefügt.

Der berühmte Maler *David* schrieb, nachdem er einer Vorstellung der Barden beigewohnt hatte, folgende durch ihre Einfachheit und Schönheit zugleich ausgezeichneten Worte:

David à Le Sueur.

„Quand mon pinceau commencera à se geler, mon âme à se glacer, j'irai réchauffer l'un et l'autre aux sons brûlans et passionnés de votre lyre".

1er thermidor.

Merkwürdig ist aus jener Epoche auch ein Brief *Paesiello's* an *Le Sueur*.

Si labor terret, wie St. Augustin sagt, merces invitet.

Herr *Le Sueur*, ich habe nicht Worte genug, um Ihnen das Vergnügen, die Sensation, ja das Erstaunen auszudrücken, das ich gestern bei der Aufführung Ihrer Oper empfunden habe. Alles ist erhaben und originell in ihr, Alles natürlich. Erhaben, weil Sie Ihre Ideen zu bemeistern und mit der Geschicklichkeit zu führen wussten, welche die Kunst erfordert. Originell, weil Sie Niemand nachgeahmt haben. Natürlich, weil Sie es verstanden, singen zu lassen wie man spricht, das heisst, mit denselben Progressionen in den Stimmen, deren man sich in der Prosa bedient: antike Einfachheit! die unsere älteren Componisten mit Ausnahme *Hasse's*, *Logroscino's* und *Piccini's* wenig kannten. Das ist Kunst, Nachahmung der Natur. Die Personen, die ihrem Werke eine so eklatante Gerechtigkeit haben widerfahren lassen, sind nicht alle fähig es zu beurtheilen; würden sie es besser gekannt haben, so hätten sie keine Parallele zwischen Ihrer Art und der *Gluck's* und *Mozart's* aufzustellen versucht, von denen Ihr eigenthümlicher und natürlicher Styl so weit entfernt ist, als wir Beide selbst Antipoden sind. Nach dem Beispiele gewisser Autoren, die über die musikalische Kunst geschrieben haben, ohne auch nur ein Menuett componiren zu können, gibt es immer Leute, die ihre Behauptungen als authentisch ausgeben. E viva! Herr *Le Sueur*, ich gratulire mir mit Ihnen, denn seit 30 Jahren habe ich keine Musik im Genre der Ihrigen gehört, mit Ausnahme jedoch der von *Hasse*, *Logroscino* und *Piccini*. Die Melodie hat mich nie fortgerissen, die Harmonie nie in Erstaunen gesetzt, wenn die eine nicht mit der anderen vereint war."

Paris, den 14. Juli 1804. *Paesiello.*

Als die Oper die Barden dem Kaiser, dem sie dedizirt war, überreicht wurde, sagte er: „Qu'on le mette dans ma bibliothèque, il en fera le plus bel ornement." und nachdem er *Le Sueur* 3000 Franken auszuzahlen befohlen hatte, sagte er: „C'est pour la reliure au moins, car s'il fallait payer le mérite de l'ouvrage, il me faudrait vider une cassette."

Fast alle Biographen *Le Sueur's* haben die falsche Angabe gemacht, dass Napoleon ihn *nach* der Aufführung der Barden zu seinem Musikdirektor ernannt habe. *Le Sueur's* Ernennung war bereits am 11. April 1804 erfolgt, während die Barden erst am 10. Juli desselben Jahres, also 3 Monat später zur Aufführung kamen.

1809 ging *Le Sueur's* dreiaktige Oper: La mort d'Adam in Scene. Die Kabalen, die fortwährend gegen ihn gerichtet waren, kamen bei dieser Gelegenheit auf's Neue zum Ausbruch. Die Wittwe zeigte mir neulich noch das Manuskript eines drolligen Schreibens, das am Tage der Vorstellung in Paris circulirte und dem Componisten in's Haus geschickt wurde. Es lautet folgendermaassen: „Vous êtes prié d'assister au service et enterrement du Sieur *Adam*, ancien propriétaire, qui se feront demain Mardi 21. Mars 1809, à sept heures et demie précises du soir, en l'Académie impériale de Music, sa paroisse, où il decédera. — De profundis."

De la part de Madame sa côte, sa veuve, Ms. Cain, Ms. Abel, Mehela. Thyrsa, ses fils et filles.*)"

Auch diese Oper hatte den vollständigsten Erfolg und begründete auf's Neue den Ruhm *Le Sueur's*. Ausser der Inauguration du temple de la Victoire, die 1807 aufgeführt wurde und an der auch Persuis Theil hatte, und dem Triomphe de Trajan, componirte *Le Sueur* noch seine grosse Oper: Alexandre à Babylone, zu welcher der talentvolle Baour-Lormian das Libretto gemacht hatte. *Le Sueur* hat diese Oper immer für sein Meisterwerk gehalten, und es war schmerzvoll für ihn, sie weder auf der Bühne noch im Druck erscheinen zu sehen. Mit tiefem Weh' sagte er oft, dass es ihm wie *Sacchini* und *Racine* ergehen werde, die auch ihre letzten Werke nicht hätten aufführen sehen: Alexander sei sein Oedipe und seine Athalie.

1815 wurde *Le Sueur* Mitglied des Institutes. Cabale und Verkleinerungssucht hatten ihn an dieser Ehre nicht verhindern können und stellten sich überhaupt, je höher der unbefleckte Name des Meisters stieg, desto entschiedener in ihrer ganzen Nacktheit heraus. Unstreitig dienten sie dazu, *Le Sueur* beständig an die Nichtigkeit momentaner Gunst des Publikums zu erinnern und ihn der Kirche, deren Cultur er seine künstlerische Existenz verdankt, zu erhalten. Beständig in einer Art von Zurückgezogenheit lebend, schuf er jene Reihe herrlicher Kirchenmusik, die als Denkmal moderner Kunst bleiben wird. Seine geistlichen Werke sind folgende:

**) *Erste grosse Messe;* dieses Werk zeichnet sich besonders durch ein fugirtes Offertorium und ferner durch ein Credo aus, das unter dem Namen des grossen Credo bekannt ist. Namentlich sind die Crescendo's dieses Stückes vielfach bewundert worden.

Debbora, ein Oratorium, das geistliche Meisterstück *Le Sueur's*, ausgezeichnet durch einfachen und wahrhaft erhabenen Styl.

Drei Te deum, welche die 3., 4. und 5. Lieferung der geistlichen Werke *Le Sueur's* bilden und unter Anderem auch jene wunderbar schönen Fugen enthalten, die ihre Strenge und Gebundenheit unter dem Zauber reizender Melodieen verbergen.

Zwei Passions-Musiken.

Zweite grosse Messe, in welcher das Gloria und das Credo besonders ausgezeichnet sind.

Super flumina Babylonis, Psalm, einer der schönsten die je componirt wurden. In dem am 11. Mai d. J.

---

*) Dies ist heute in Paris auch die Form der Trauer-Anzeigen.

**) Dieses Verzeichniss ist nach den Angaben Steffens de la Madeleine.

Digitized by Google

veranstalteten Concerte, brachte es eine ausserordentliche Wirkung hervor.

Drittes (Fasten-) Oratorium.

Rachel, ein Oratorium, eine der letzten Schöpfungen des Meisters und eines seiner ausgezeichnetsten Werke. Namentlich ist das Finale von Bedeutung. In einem der Akademie der Wissenschaften von Amiens gemachten Berichte darüber heisst es: „Der Schluss dieses Finales malt die Erschütterung des Universums beim Tode des Erlösers. Die ganze Natur scheint aus ihren Fugen zu gehen; da lässt sich auf einmal inmitten dieser Zerstörung und dieses Getümmels das Gebet hören, und erhebt sich, die Befreiung der Welt verkündigend, gen Himmel. Der Componist übertrifft sich in dieser Stelle selbst und gelangt zum wahrhaft Erhabenen."

Rutt und Noemi, ein Oratorium.

Rutt und Boas, ein Oratorium.

Das Krönungs-Oratorium, in drei grossen Abtheilungen. Es wurde bei der Krönung Napoleon's aufgeführt und brachte bei dieser Gelegenheit eine grossartige Wirkung hervor. (Die Messe hatte bekanntlich *Cherubini* componirt.) *Choron* sagte von diesem Werke: ‚Voilà de la musique faite en pierre de taille". Bei dem Vivat wurden zu Rheims Kanonen gelöst.

Dritte Messe, von melancholischem Charakter und den beiden ersten durchaus entgegengesetzt. Besonders schön ist das Offertorium.

Religiöse Cantate.

Veni sponsa mansueta, ein Motet das zur Vermählung des Kaisers mit Maria Luise componirt worden ist und später auch bei der Hochzeit des Herzogs von Berry wiederholt wurde. Diese Composition enthält nur Soli, weil die Beschränktheit des Raumes die Anwendung grösserer Massen nicht zuliess.

Credidi, ein Psalm der mit einem schönen O salutaris endet.

Coeli enarrant, Psalm in grossartigem Style und voll erhabener Schönheit.

Stille Messe, mit einem erhabenen Credo.

Joannes baptisat in deserto, Motet, componirt für die Taufe des Königs von Rom. Es schliesst mit einem Domine salvum fac regem.

Mehrere *Domine salvum* und ein *O Filii*, in welchem die alte Harmonie nachgeahmt ist.

Weihnachts-Oratorium. Von Vielen wird diese Composition für die grösste *Le Sueur's* gehalten. Der Meister verwebte in seine künstlichen Harmonieen populäre *Noël's*, deren einfache Melodieen eine wunderbar liebliche Wirkung hervorbringen.

Ausser dieser Reihe herrlicher Compositionen hat *Le Sueur* auch noch ein Werk über die antike Musik geschrieben, mit dem er sich in den letzten Jahren seines Lebens beschäftigte. Auch den musikalischen Theil das Dictionaire technique hat *Le Sueur* bearbeitet. 1817 erschien von ihm: Exposé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité, où l'on donne les principes généraux sur lesquels on l'établit. *Fétis* spendet diesem Werke bedeutendes Lob.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Musikzustände in Riga.

(Beschluss.)

Concerte. — Musikchöre. — Völkerwanderungszug der Virtuosen. — Herkules Berlioz. — Christlich-kirchliche Notizen.

Bei den Concerten der musikalischen Gesellschaft in den beiden verflossenen Wintern vereinigten sich unsere Dilettanten, meist Streichinstrumente, mit den Resten des früheren Theaterorchesters. Diese Musikabende waren somit unabhängig von der Erlaubniss des Theaterdirectors und daher weit zahlreicher als in anderen Jahren. Ausser den Beethoven'schen und anderen hervorragenden bekannten Symphonieen hörten wir in den beiden Wintern als neu: Zwei Symphonieen von Kittel (D dur und die Jagd-S.); Ouverture zu Kath. Cornaro von Lachner; Concertouverture von F. Hiller; erste Symphonie von Gade (2 Mal); Ouverture zu Faust von Lindpaintner; eine Symphonie von Ries; Symphonie von F. Schubert (C dur); Concertouverture von Jul. Rietz; die Najaden, Ouvert. von W. Sterndale Bennett; Meeresstille und glückliche Fahrt von Mendelssohn; Ouverture von Gade: Im Hochland. — Ausserdem sind noch als neu zu nennen: eine melodische und kräftige Composition des 121. Psalms für Männerchor und Orchester von F. Löbmann, und eine gutgearbeitete Ouverture des Orchestermitgliedes E. Simoq, der auch in einer Balletmusik schöne Beweise eines frischen und geistvollen Talentes gegeben hat. Aeltere bedeutendere Sachen waren: Introduction und erstes Finale aus der Euryanthe, Scene und Arie von Beethoven, mehrere der ersten Spohr'schen Symphonieen (die neuesten wurden in früheren Jahren mehrmals aufgeführt). Aus zwei hier etablirten für sich bestehenden kleinen Musikchören, jedes von 8 Personen, lässt sich mit Hinzuziehung der nicht beim Theater engagirten Musiker und den Dilettanten ein allenfalls befriedigendes, von jenem unabhängiges Orchester herstellen; um wie Vieles besser würden aber alle Instrumentalaufführungen sein, wenn die Instrumentalmittel des Theaters die Haupttheile bildeten. Es wird daher immer die wichtigste Aufgabe für die Förderung der Musik sein, zu ermitteln, auf welche Weise der Theaterdirector bewogen werden kann, seine Musiker für eine gewisse Zahl von Abenden für den gedachten Zweck zur Disposition zu stellen. Diese Concerte verdienen aber von allen Seiten die grösste Pflege und Theilnahme. Das Theater, d. h. die Oper muss der Existenz wegen dem Zeitgeschmacke huldigen; es haben also andere musikalische Kreise die Aufgabe zu lösen, aus dem Wahren und Besseren der Kunst einen schützenden Damm gegen die modernen Tageswellen zu bauen. Dies kann nur von Vereinen geschehen, die durch Beiträge der Mitglieder einen Fonds haben, der sie nicht nöthigt, allein für die Einnahme zu arbeiten. Ein solcher musikalischer Verein steht durch seine Instrumental- und Gesangsdilettanten mit dem Publikum in unmittelbarer Verbindung und kann dem Gediegenen durch Wort und That Bahn machen. Dazu gehört nun freilich auch, dass alles Gebotene in möglichster Vollendung erscheine, und dazu

Digitized by Google

sind die Instrumentalmittel und die Sänger des Theaters in den meisten Städten wohl unentbehrlich.

Löbmann hat mit den vorhandenen Orchestermitteln, die freilich in den Blasinstrumenten manche Unvollkommenheiten zeigten, das Mögliche geleistet und durch wiederholtes Studium in den Proben manche Schwächen gekräftigt, manche Unebenheiten ausgeglichen, so dass die genannten Compositionen, wenn ich mich so ausdrücken darf, wenigstens in richtiger Zeichnung erschienen, wenn auch die Farbentöne hie und da Manches zu wünschen übrig liessen. Er besitzt als Dirigent Sicherheit und Festigkeit und alle möglichen Mittel, um seine innere Anschauung, die meistens die richtige ist, den Wirkenden mitzutheilen. Es ist bis jetzt keine seiner Compositionen in weiteren Kreisen verbreitet, indessen will er jetzt Mehreres in Druck geben. Ein Violinquartett D moll, ein Militairconcert für die Violine und Varationen für 4 Soloviolinen über ein Thema aus Don Juan reiht sich dem Besten an, das in neuerer Zeit für diese Gattungen geschrieben worden ist.

In keinem Jahre ist der Völkerwanderungszug der Virtuosen nach Russland so gross gewesen, als im vergangenen Winter, es war daher natürlich, dass mehrere französische Rückzüge machen mussten. Zuerst blockirte uns der junge *Möser*, nahm aber nicht allzuviel ein. Es ist wahr, er spielt mit stürmischem Feuer und aller Keckheit des frischesten Jugendmuthes, seine Fertigkeit ist für einen Virtuosen zweiten Ranges ganz nennenswerth, und sein Vortrag und Ton hat viel geistig Bestechendes; indessen er sollte doch dem Andenken seines Vaters so viel Achtung erweisen, um nicht mit 6 Salonpiecen 3 Welttheile versehen zu wollen. Ihm folgte der hannoversche Stabstrompeter *Sachse*, der uns Beethoven's Adelaide, Casta diva, Variationen u. s. w. auf der Ventiltrompete vorflötete, mit abwechselnder Posaunenkraft und ungeheurer Fertigkeit. Es erschien *Lise Christiani*, die edle schöne Gestalt mit dem goldenen Lorbeerdiadem, dessen Symbolik ihr leider weder bei uns noch in Petersburg zur Wahrheit wurde. Sie ist eine der anziehendsten Erscheinungen, wenn auch ihre musikalische Leistung nur die kleinere Hälfte des Interesses bildet. Neben ihr wird am Besten der Contrabassist *A. Müller* aus Darmstadt genannt, der sein Instrument riesenhaft überragend mit mächtiger Faust den würdigen Bass bewältigt, und die fast unmöglich scheinende Aufgabe löst, die tüchtigste Virtuosität geltend zu machen, ohne der Natur des Instrumentes etwas zu vergeben. Das Spiel des Pianisten *Oskar Pfeiffer* aus Wien gefiel sehr durch vergeistigte Fertigkeit, schönen Anschlag und Charakteristik. —

Alle Genannten fanden mehr oder weniger Beifall, hatten indessen höchst bescheidene Einnahmen. Der vollste Kranz mit goldenen Ruhmesfrüchten wurde indess nur dem Einen zu Theil, der mit wahrer Poesie die grösste bisher hier gehörte Virtuosität zu beseelen wusste, *Ernst*. Noch nie hat ein Künstler, ausser *Liszt*, solche ungetheilte Erfolge in Russland errungen, wie er, aber auch noch nie wusste einer gleich ihm zugleich so sehr für den Menschen zu interessiren. Dies hat, wie wir meinen, kaum minderen Werth. —

Während dieser musikalischen Begebenheiten war der Frühling völlig ergrünt, und ein Drittel der Einwohner hatte bereits die Sommerwohnungen ausserhalb der Stadt bezogen, als unerwartet und unverhofft *Hector Berlioz* seine Ankunft anzeigen liess. Man kam ihm von allen Seiten beim Arrangement eines Concertes entgegen; über 30 Musiker und gewappnete Dilettanten waren bald vereinigt und nach zwei langen und anstrengenden Proben, war „die Ouverture zu Carnaval Romain, die Haroldsymphonie, zwei Lieder mit Orchesterbegleitung und einige Piecen aus Faust's Verdammung" zu einer Aufführung vorbereitet, die der Componist gewiss nicht unter den schlechten seines Concert-Kalenders angestrichen haben wird. Die obligate Violenpartie trug Herr *Löbmann* gediegen und ausdrucksvoll vor, das von *Berlioz* an vielen deutschen Orchestern so schmerzlich vermisste englische Horn blies Herr *Krüger* fertig und geschmackvoll. Die Theilnahme des Publikums glich nicht der Aufnahme, die *Berlioz* in Petersburg und Moskau, wo er freilich mitten im Winter war, gefunden hatte. Ueber tausend Schiffe warteten in der Düna gleichzeitig auf Befrachtung, meist Getreideladungen. Das gab allen Gedanken eine zu abgekehrte Richtung, beschränkte die Zeit aller Handeltreibenden, und diese geben bei uns natürlich immer den Ausschlag zu sehr, als dass sich das Interesse den wunderbaren neuen Schöpfungen hätte ungestört zuwenden können. Das kleine, jedoch die Kosten deckende Publikum war enthusiasmirt, und bewies seine Stimmung durch lauten Ruf. Referent zählte sich den Enthusiasten bei. Ein Theil von dem, was *Berlioz* geschrieben hat, ist kurzweg sehr schön, ein anderer unvergänglich; den dritten mag man barock, bizarr, zusammengerechnet, oder wie man will, nennen, er ist wenigstens ein Wegweiser nach dem unbekannten Lande, wo sich noch wirkliches Neue findet, eine Trostsäule für junge strebende Talente, die über die blühenden Veilchen die wir seit *Beethoven's* Tode in so viel klassischen und romantischen Variationen gehört haben, hinauskommen wollen. Nicht *Hector*, sondern *Herkules Berlioz* sollte der Dichter der Haroldsymphonie und des Faust heissen. Wie viele Pariser Nemeische Lions hat er schon zerrissen, durch wie viele Orchester den Alpheus seines Geistes geleitet! Wie unausgesetzt kämpft er mit der Lernäischen Gewohnheitsschlange, der aus jedem abgehauenen Zopf zwei neue wachsen; aber Apollo wird die Franzosen und Deutschen auch lehren, ihn unter die Götter zu versetzen, wenn er erst gestorben sein wird. Engländer würden nicht erst das Zeugniss seines Todes als Beweis seiner Grösse brauchen.

Doch ich will meinen Bericht nicht mit heidnisch-mythologischen Anspielungen, sondern mit einigen christlich-kirchlichen Notizen schliessen. Seit mehreren Jahren ist für den liturgischen Gesang, inclusive eigentlicher kirchlicher Vocalmusik, hier viel geschehen. Den Anfang dazu machte die hiesige anglikanische Kirche, in der ein Sängerchor durch den Verfasser dieses Berichtes eingerichtet wurde. Ausser dem ziemlich combinirten liturgischen Gesange werden hier an vielen Sonntagen zwischen dem liturgischen Theil und der Predigt grössere klassische Musikstücke unter dem nicht streng bezeichnenden

Digitized by Google

Namen „Anthems" v. *Händel*, *Kent*, Dr. *Boyce*, *Looke* u. s. w. aufgeführt. Um die Vokal-Kirchenmusik der ersten evangelischen Haupt- und Pfarrkirche zu St. Petri hat sich der dortige Organist *Bergner*, von dem auch zwei sehr brav gearbeitete Kirchencantaten zu einer magistratualischen Kirchenfeier aufgeführt worden sind, sehr verdient gemacht. Die reformirte Kirche erhält eine neue Orgel von 22 — 24 Stimmen, die so eben Herr Orgelbaumeister *Schulze* in Paulinzelle erbaut. Seine Theorie der überwiegend tiefen Stimmen im Manual wird jetzt eine entscheidende Prüfung erhalten, da gedachte Kirche nur ein grosser Saal, höchstens 500 Personen fassend, und von sehr mässiger Höhe ist. Befremdlich ist die Disposition, nach welcher in das Ober- und Hauptwerk zwei 16 Füsse und ein Zweiunddreissigfuss kommt, während für das Pedal ausser Posaune 16 und Trompete 8 Fuss, drei Labial-Achtfüsse und nur ein Subbass 16 Fuss bestimmt ist. Von Seiten der Kirche wird jedoch ein offener 16-Fuss für unerlässlich gehalten. Indessen von einem Meister wie *Schulze* lässt sich ja nur etwas Ausgezeichnetes erwarten, worüber wir nicht verfehlen werden, zu seiner Zeit Bericht abzustatten.

Carl Alt.

(Fortsetzung und Schluss.)

Aus Dresden. Concerte. Wenden wir uns nun zu den Quartettakademieen, deren sechs (am 30. Decbr. v. J., 14. und 23. Januar, 3. und 11. März und 10. April) nach jahrelanger Unterbrechung in diesem Winter uns endlich wieder reichen Genuss boten.

Dass in einer angeblich so kunstsinnigen und kunstliebenden Stadt wie Dresden ein Cyclus derartiger Quartetten in keinem Jahre fehlen sollte, bedarf wohl schwerlich erst eines weitläufigen Beweises; dass man sich so lange ohne einen solchen recht behaglich behelfen konnte, dass die äussere Theilnahme auch in diesem Winter, wenn immerhin eine erfreuliche, doch keineswegs eine ausserordentlich bedeutende war, beweiset eben, dass der höhere Sinn für die unendlichen Schönheiten dieser klassischen Musikgattung hier auch keineswegs ein weit verbreiteter, ein tief wurzelnder sei, dass man auch hier weit lieber die schlechten Triller und halsbrechenden Rouladen einer angeblichen Prima donna oder die beaux (?) restes eines schmachtlappigen Tenors in dem Gewinsel süsslichster und weichlichster italienischer Arien höre, als dass man es der Mühe werth erachte, Geist und Sinn zum Tempeldienst wahrer Kunst weihen, und dadurch wieder Geist und Sinn und Geschmack läutern, erheben und kräftigen zu lassen. Und hätten diese Quartettakademieen nicht in diesem Winter das Glück gehabt, Mode zu werden, der zweite Cyclus wäre schwerlich zu Stande gekommen. Wie sehr man sie aber als Modesache betrachtete, bewies unter Anderem der Umstand, dass ein Theil des ci-devant vornehmen Publikums (glücklicherweise nur ein kleiner), das sich für sein Geld Alles erlauben zu dürfen glaubt, sich nicht entblödete, erst nach dem Beginn der Musik zu erscheinen, und dann mit grosser Nonchalance und Prätension, als sei das ganz in der Ordnung, während man das doch jedenfalls als eine Ungezogenheit, als Mangel an Tact und feiner Sitte bezeichnen kann, möglichst geräuschvoll, vielleicht um die Aufmerksamkeit auf die Toilette zu lenken, die Plätze zu suchen und sich anweisen zu lassen. Wenn derartige Störungen schon im grossen Concert höchst unangenehm sind, wo sie doch möglicherweise durch die Macht des Orchesters verdeckt werden, um wie viel mehr im Quartett, wo dadurch ganze, oft sehr wichtige Stellen und wenigstens feinere Nuancen in Menge gänzlich verloren gehen, und unstreitig die Stimmung der Ausübenden wie der Hörer getrübt wird. Es ist uns unbegreiflich, weshalb der Gedanke noch nicht zur Ausführung gekommen ist, während der Dauer der einzelnen Concertnummern die Saalthüren zu schliessen und sie nur während der Pausen zu öffnen. —

Doch kommen wir zur Sache.

Dass ein Quartett, gebildet aus unserem berühmten Concertmeister *Lipinski* (erste Violine) und den wackeren Kammermusikern: *Müller* (zweite Violine), *Dominick* jun. (Bratsche) und *F. A. Kummer* (Violoncell), Tüchtiges, ja Treffliches bieten und leisten werde, war unschwer vorauszusehen. Die Wahl des Repertoirs war eine durchweg klassische, denn nur *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* (der Letztere überwiegend) wurden zu Gehör gebracht, und zwar:

A. von *Haydn*: Quartett Nr. 75, Nr. 49 (in D), in B, in A, in G.

B. von *Mozart*: Quartett in C, in G, in A, und die beiden Quintetten in G moll, Op. 39, und D, Op. 36, bei welchen Herr Kammermusikus *Listing* — nicht wie der Referent in der Abendzeitung, der auch in *Hiller's* bekannter Concertouverture in D aus dem $^{6}/_{8}$ einen $^{4}/_{4}$-Tact herausgehört, behauptete: Herr Concertmeister *Schubert* — die zweite Violine übernahm.

C. von *Beethoven*: Quartett in Es (Nr. 10, Op. 74), in C (Nr. 9, Op. 59), in A (Op. 18, Nr. 5), in F moll (Op. 95, Nr. 11), in Cismoll (Op. 131) und in F (Op. 135, nachgelassenes Werk); endlich das bekannte Septuor in Es (Op. 20), wobei die Herren Kammermusiker *Kotte* (Clarinette), *Suchanek* (Fagott), *Lorenz* (Horn) und *Schmerbitz* (Contrabass) mitwirkten, und das auf Verlangen im zweiten Cyclus wiederholt ward.

Von mehreren Seiten ist Tadel über dieses Repertoir in so fern ausgesprochen worden, als es sich eben nur auf die Werke der Klassiker beschränkte und die neueren Leistungen auf diesem Gebiete gar nicht berücksichtigt habe. Wir verkennen keineswegs, dass diese Ansicht eine Berechtigung für sich habe, dass es wünschenswerth gewesen wäre, auch die Werke dieses Genre von F. E. Fesca, Cherubini, Jansa, Hiller, Reissiger, Maurer, Molique, Mendelssohn, Ries, Onslow, Schubert, Reicha, Romberg, Spohr, R. Schumann u. A. m. vorgeführt zu sehen. Aber schon die (höchst aphoristische) Reihe dieser Namen zeigt, welch ein unendlicher Reichthum gerade auf diesem Gebiete der Auswahl sich darbeut, wie diese also bei einem Cyclus von nur sechs Quartettabenden in keiner nur annäherungsweisen Vielseitigkeit sich repräsentiren lassen. Dazu kommt, dass

Digitized by Google

bei der Seltenheit derartiger Quartettsoiréen auch die Werke der Classiker bei uns in grösserem Kreise keineswegs der erwünschten Bekanntschaft oder Vertrautheit sich erfreuen, dass also demgemäss die für diesmal beliebte Beschränkung um so gerechtfertigter erscheint. Sobald — und wir hoffen, dass das geschehen werde — jeder Winter eine regelmässige, froh begrüsste Wiederkehr dieser Quartettsoiréen uns bringen wird, wie dies an anderen Orten längst der Fall, werden wir unter den Ersten sein, die auch den tüchtigen neueren und neuesten Werken auf diesem Felde ihr unbestrittenes Recht vindiciren.

Es wäre überflüssig, die Leser dieses Blattes erst darauf aufmerksam machen zu wollen, dass das Quartettspiel sich vom Orchester- wie vom Solospiel sehr charakteristisch unterscheide, dass es in vollständig gelungener Weise, wo alle vier Spieler in Geist, Ton, Vortrag u. s. w. gleichsam zu Einem verschmelzen, gerade die schwierigste Gattung sei, und oft das angedeutete Ziel nur nach und nach durch sehr fleissiges und sehr häufiges Zusammenspiel zu erreichen möglich.

Wir haben diese Wahrnehmungen auch bei den Quartetten in Rede bestätigt gefunden. Was *Lipinski* und *Kummer* als Virtuosen auf ihren Instrumenten leisten, ist längst bekannt und anerkannt, und wir dürfen versichern, dass die beiden anderen Glieder dieses Vereins, *Müller* und *Dominick*, ihnen sich würdig anschlossen. Wenn wir nun vorzugsweise in der ersten Akademie ein bedeutendes Prävaliren der ersten Violine wahrnahmen (was ebensowohl in *Lipinski's* berühmtem grossen Tone als in einem gewissen bescheidenen Zurücktreten der anderen Mitwirkenden seinen Grund fand), so trat das doch allmälig mehr und mehr zurück, und es ward jenes schöne Ensemble wenigstens in einzelnen Vorträgen vollkommen erreicht, wie das Quartettspiel es unbedingt fordert, wo eben jeder einzelnen Stimme ihr vollstes Recht werden muss — ein Ensemble, wie es in höchster Vollendung früher die bekannten Gebrüder *Müller* repräsentirten. Welch ein Meister grade *Lipinski* im Quartettspiel ist, wie er auf Geist und Intention der Componisten (vorzugsweise Beethoven's, wenn wir auch, im Cismoll-Quartett z. B., noch eine anders modificirte Auffassung für möglich halten) einzugehen, sie zu klarem Verständniss zu bringen weiss, wie sein schöner Ton, sein inniger Vortrag, namentlich im Adagio, unwillkürlich die geheimsten Saiten des Herzens erklingen macht, während er auch dem Humor der Scherzi oder der neckenden naiven Weise der fröhlichen Haydn'schen Muse sich anzuschmiegen versteht: das Alles ist bekannt genug, und wenn wir wiederholen, dass sich die übrigen Mitwirkenden (im echten Quartett hat ja eben jede Stimme gleiches Gewicht, gleiche Bedeutung!) zur schönsten Harmonie mit ihm glücklich zu verschmelzen streben, so ist das unstreitig eine hohe und wohlverdiente Anerkennung.

Ein näheres Eingehen auf die einzelnen Vorträge würde jetzt hier zu weit führen. Wir schliessen daher unser Referat über diese genussreichen Abende mit aufrichtigem Danke und dem Wunsche, dass dieselben dem Publikum nicht wieder so lange mögen vorenthalten bleiben.

Dr. *J. S.*

Feuilleton.

Bei dem grossen Sängerfeste in Lübeck vom 26. bis 29. Juni dirigirten nicht blos *Marschner*, *Schneider* und *Lachner*, wie S. 485 d. Bl. angeführt wird, sondern auch *Methfessel* aus Braunschweig, welcher mit seiner eigenen Composition den zweiten Festtag eröffnete und hier gleich bei seinem Erscheinen mit allgemeinem Beifall begrüsst wurde. — Er hat sich überhaupt um dieses Fest sehr verdient gemacht. Insbesondere ist ein schöner Zug zu erwähnen. Auf der Fahrt nach Travemünde wurden die Festtheilnehmer von den Lübecker Waisenkindern in rührender Weise begrüsst; dies gab ihm Veranlassung zu dem Antrage: ein Lied zu componiren, dessen Ertrag zu einem Feste für jene Waisen verwendet werden sollte. In Zeit von einer Stunde waren an tausend Unterzeichnungen zusammen, und jetzt ist die Sache so weit gediehen, dass sich von dem Ertrage der Composition (das Gedicht ist von *Emanuel Geibel*) ein Kapital in Aussicht stellt, durch dessen Zinsen der obige Zweck, als permanente Stiftung, erreicht wird. — Ausserdem sei noch erwähnt, dass *Methfessel* bei dem grossen Festmahle zu Lübeck im Namen der anwesenden Kapellmeister als Dank für ein auf dieselben ausgebrachtes Hoch einen Toast in gebundener Rede improvisirte, der den lebhaftesten Beifall fand.

Dem Director des Gesang- und Musik-Vereins zu Halberstadt, *Herrmann Wolff*, früher Schüler von *Spohr* und *Hauptmann*, ist das Prädicat „Musikdirektor" beigelegt worden.

Am 10. Juli fand in Zwickau ein grosses Concert zum Besten der erzgebirgischen Nothleidenden Statt, woran *Robert Schumann* und seine Gattin thätigen Antheil nahmen. Insbesondere führte *S.* seine zweite Symphonie (C dur) und Feuchterslebens Lied zum Abschiede für gemischten Chor mit Blasinstrumenten, Manuscript, auf; seine Gattin spielte u. A. sein Pianoforteconcert mit Orchester. Das Concert war sehr besucht.

Der bekannte Musikgelehrte Hofrath *Raphael Georg Kiesewetter* Edler *von Wiesenbrunn* zu Wien hat seine musikalischen Schätze dem Publikum mittelst eines raisonnirenden Kataloges geöffnet, — gleichsam eine Geschichte der Musik in Denkmälern. Er ist vierfach: zuerst alphabetisch nach den Namen der Componisten; dann nach Geschichtsepochen, deren K. siebenzehn annimmt; dann nach den Nationen, worin, der Zahl nach, die Italiener den ersten, die Deutschen den zweiten Platz einnehmen; zuletzt der Hauptkatalog mit Aufzählung der Werke in der Sammlung, nebst genauer Andeutung derselben.

Die drei Schwestern *Berwald* aus Schweden haben in Berlin ein Concert mit vielem Beifall gegeben; am Meisten gefielen, wie gewöhnlich, die schwedischen Nationallieder.

Das vierte erzgebirgische Sängerfest, welches diesen Sommer in Eibenstock stattfinden sollte, wird wegen der Theuerungsverhältnisse ausgesetzt.

Am 22. Juli wurde zu London *Verdi's* neue Oper: I Masnadieri, unter Leitung des Componisten zum ersten Male aufgeführt. *Jenny Lind* sang darin. — Das Buch ist nach Schillers Räubern von *Carlo Maffei* bearbeitet.

Am 18. Juli feierte zu Helmstädt der Elm-Sängerbund sein zweites grosses Gesangfest, woran sechzehn Liedertafeln mit ungefähr fünfhundert Sängern Theil nahmen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Digitized by Google

Ankündigungen.

Einladung zum fünften Liederfest des **Thüringer Sängerbundes.**

Unsere Liedertafeln, resp. Liederfeste, sind heutigen Tages die kräftigsten Träger und Pfleger nicht blos des musikalischen, sondern auch des volksthümlichen Geistes geworden, der Herzen und Länder beseelt. Darum mag unsere freundliche Anzeige überall freundlichen Anklang finden, dass der **Thüringer Sängerbund,** dem sich die gefeiertsten Heroen der musikalischen Welt angeschlossen haben,

am 23. und 24. August d. J.

in unserer **Stadt,** die noch von *Luther's* Melodieen, und in den Hallen der **Wartburg,** die noch von dem Wettkampfe der Minnesänger widerhallt, sein diesjähriges

Liederfest

begeht, bei welchem an 1200 Sänger und die kunstgeübten Musikchöre aus Erfurt, Langensalza und Eisenach thätig sind. **F. Mendelssohn-Bartholdy** (der dem schönen Feste einen Morgengruss geweiht); **Fr. Schneider** (der dem Thüringer Sängerbunde sein grosses Doppelchor „Das Vater Unser" gewidmet hat); **A. Methfessel** (der zwei Lieder unserem Feste beigesteuert und deren Vortrag mit eigener Hand dirigiren wird); **A. Zöllner** (der mit seinen innigen Tönen die Wartburg grüsst); **H. Chelard** (den unsere Hauptstadt entsendet); **L. Böhner** (der das Thüringerland feiert); **F. Kühmstedt** (den wir zu unseren Festordnern zählen) und andere wohlbekannte Meister, werden die schönen Tage weihen und schmücken. Das ganze Fest ist mit möglichster Umsicht arrangirt, um allen billigen Anforderungen Genüge zu thun. Den romantischen Festplatz hat die Natur so akustisch gebaut, dass die musikalischen Productionen von der decoeirten Festhalle herab eine gewaltige Wirkung nicht verfehlen werden. — Die Gesänge des ersten Tages sind in drei Abtheilungen geschieden, deren Pausen von Instrumentalsätzen und Denksprüchen ausgefüllt werden. Am zweiten Tage, nachdem Luther's unsterbliches Triumphlied: „Eine feste Burg" etc. auf der Wartburg, und später die erhabene Melodie der katholischen Hymne: „O sanctissima" etc. im Marienthale laut geworden, werden die einzelnen Liedertafeln durch Einzel-Vorträge mit einander wetteifern.

Mögen sich alle Freunde musikalischer Volksfeste des hohen Genusses, den wir versprechen dürfen, mit uns freuen! mögen sich insbesondere die Meister der Töne, die uns mit ihrer gütigen Theilnahme beehren wollen, unserer aufmerksamen Berücksichtigung versichert halten.

Eisenach, im Juli 1847.

Das Directorium des Thüringer Sängerbundes.

An die Verehrer des seel. RINCK in Darmstadt.

Es gereicht uns zur Freude, die Verehrer, Freunde und Schüler **Rinck's** zu benachrichtigen, dass die Aufführung eines Ehrendenkmals für ihn, bestehend in einem grossen brillanten Orgel-Album, „Rinck's Album" genannt — durch die allgemeine und **höchst würdige** Theilnahme über alle Erwartung gelingt, und die Vorbereitung so weit gediehen ist, dass es im **künftigen** Monat geordnet sein und zum Druck gelangen wird.

Es dürfte möglich sein, dass die schriftliche Aufforderung des Herausgebers doch nicht überall hingelangt wäre, oder dass ein naher oder entfernter Verehrer des Heimgegangenen, dessen Adresse oder gegenwärtiger Aufenthalt uns nicht genau bekannt wurde, als Orgel-Componist uns seinen Arbeit doch noch in einem Beitrage übermachen wolle. Diesen Allen gelte dies noch als freundliche Einladung bis zu jener Zeit, nebst der ergebensten Bitte um gütige und nachsichtsvolle Entschuldigung, so wie mit dem Gesuche, die etwaigen Beiträge an uns gelangen zu lassen, p. Adresse: „Herrn Musikalienhändler **C. F. Leede** in Leipzig" „**Rinck's** Album betreffend."

Im Juli 1847. **Der Comité.**

Für katholische Kirchen.

Die im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau unter dem Titel:

Musikalischer Kirchenschatz

erscheinende Sammlung neuer, leichter und mit geringen Mitteln ausführbarer, wirklich gediegener Kirchenmusikalien findet allgemein die grösste Anerkennung.

Die berühmtesten Kirchen-Componisten der Gegenwart liefern Beiträge. — Der Subscriptionspreis von 2½ Sgr. pro Folio-Bogen im schönsten Notenstich und auf dauerhaftem Papier ist beispiellos niedrig und macht die Anschaffung für jede Kirche möglich.

Inhalt der ersten 7 Lieferungen:

Hahn, B., Vierte Messe für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola (2 Oboen, 2 Horn ad libitum), Orgel und Contrabass. 1 Thlr.

Schnabel, Jos., Vier Gradualien für Gesang mit leichter Instrumental- und Orgel-Begleitung. Nr. 1. „Inclina domine." Nr. 2. „Exaudi Domine justitiam meam." Nr. 3. „Veni sancte spiritus." Nr. 4. „Lauda Sion Salvatorem." 22½ Sgr.

Brosig, E., VI Antiphonae B. Virginis Mariae, 1 Alma, 1 Ave, 1 Regina coeli, 3 Salve für 4 Singstimmen, 2 Violinen und Orgel. (2 Oboen, 2 Horn ad libitum.) 1 Thlr.

Schnabel, J., Vespern (in E) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Horn (Trompeten, Pauken) und Orgel. 1 Thlr. 22½ Sgr.

— — III Litaniae de nomine Jesu a 4 Vocibus, 2 Violinis, Viola (2 Obois ad libitum), 2 Cornubus et Organo. 1 Thlr. 20 Sgr.

Hahn, B., Sechste Messe für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola (2 Oboen, 2 Horn), Orgel und Contrabass. 1½ Thlr.

Brosig, M., Requiem für 4 Singstimmen mit Begleitung von Orgel und Contrabass oder 2 Violinen, Viola und 2 Horn ad libitum. 22½ Sgr.

☞ Jede Musikalien- und Buchhandlung nimmt Bestellung an.

Unterricht in der musikal. Composition.

Aus mehrfachen an mich ergangenen Anfragen geht die Meinung hervor, ich habe den Compositionsunterricht seit Antritt der Redakt. der allgem. musikal. Zeitg. aufgegeben. Das ist keineswegs der Fall. Ich setze die liebgewonnene Thätigkeit auch in Leipzig fort, und mit um so grösserer Hoffnung auf schnelle und glückliche Erfolge, als diese Stadt durch ihre ausgezeichneten Leistungen in Concert-, Theater-, Kirchen- und Kammermusik, so wie durch den Besuch der bedeutendsten fremden Tonkünstler, der bildenden und fördernden Elemente so viele bietet. Ausser den bereits in früheren Ankündigungen bezeichneten Lehrgegenständen halte ich von jetzt an meinen Schülern auch Vorlesungen über musikal. Hodegetik oder Propädeutik des musikal. Studiums.

Leipzig, im Juli 1847. **J. C. Lobe.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten August. **Nr. 32.** 1847.

Inhalt: *Le Sueur.* — *Nachrichten:* — Aus Berlin. Aus Paris. Aus Frankfurt a. M. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Le Sueur.

Bei Gelegenheit eines in Paris veranstalteten Concertes, dessen Ertrag zu einem Monumente des Meisters bestimmt war.

Von

Dr. ***F. S. Bamberg.***

(Beschluss.)

Le Sueur ist als einer der Begründer des Conservatoirs zu betrachten, denn er wurde im Jahre 1792 einer der 5 General-Inspektoren, die mit der Organisation dieses Instituts beauftragt waren. 1818 wurde er dort an *Méhul's* Stelle Professor der hohen Composition und aus seiner Schule gingen mehrere Componisten von Ruf hervor. *Raoul-Rochette*, der Sekretair der Akademie der schönen Künste, hob in dem „Eloge", das *Le Sueur* in einer öffentlichen Sitzung gemacht wurde, namentlich den Umstand rühmend hervor, dass er seinen entschiedenen und grossartigen Styl keinem seiner Schüler aufzudrängen, sondern die eigenthümlichen Eigenschaften eines Jeden zu entwickeln suchte. Ein solches Lob, glauben wir, ist jedoch nur bedingungsweise auszusprechen, denn wenn der individuelle Styl eines Meisters der Kunst seinen Schülern auch nicht aufzudringen ist, so müssen doch die allgemeinen Eigenschaften desselben, dasjenige was er von den allgemeinen Gesetzen der Kunst und des Geschmackes in sich enthält, den Schüler influiren. Ob es nun aber wirklich eine zu weit ausgedehnte Anwendung des oben genannten, überhaupt nicht unbedingt wahren Prinzipes, oder Mangel an innerer Einheit in den Schulen war, was Letztere die Eigenthümlichkeit der Schule total verläugnen lässt, wagen wir hier nicht streng zu beurtheilen. Wahrscheinlich haben beide Ursachen mitgewirkt, ein Geschlecht von Componisten zu erzeugen, die wahrlich nichts weiter als die Anwendung der allgemeinen Regeln der Harmonie-Lehre und des Generalbasses mit einander gemein haben.

Von *Le Sueur's* Schülern haben folgende Preise erhalten:

1822 *Lebourgeois*, 1ster Preis.
1823 *Ermel*, 1ster Preis. *Simon*, 2ter Preis.
1825 *Paris*, 2ter Preis.
1826 *Paris*, 1ster Preis. *Guiraud*, 2ter Preis.
1827 *Guiraud*, 1ster Preis.
1828 *Berlioz*, 2ter Preis. *Nargeot*, unterer 2ter Preis.
1829 *Eug. Prevost*, 2ter Preis.
1830 *Berlioz*, 1ster Preis. *Milhau*, 2ter Preis.
1831 *Prevost*, 2ter Preis. *Elwart*, 2ter Preis. *Ambroise Thomas*, ehrenvolle Erwähnung.
1832 *Ambroise Thomas* 1ster Preis. *Boisselot*, ehrenvolle Erwähnung.
1833 *Ad. le Carpentier*, 2ter Preis.
1834 *Elwart*, 1ster Preis. *Boisselot*, unterer 2ter Preis. *Placet*, ehrenvolle Erwähnung.
1835 *Ernest Boulanger*, 1ster Preis. *Boisselot*, 2ter Preis.
1836 *Boisselot*, 1ster Preis. *Besozzi*, 2ter Preis.
1837 *Besozzi*, 1ster Preis. *Gounod*, unterer 2ter Preis.
1838 *Roger*, ehrenvolle Erwähnung.
1839 *Gounod*, 1ster Preis.

Ausserdem erhielten im Conservatoir von *Le Sueur* noch Unterricht:

Die Gebrüder Barbier, Reber, Singer, Vogel, Félix Bodin (Deputirter), Champein der Sohn, Dietsch, Gesangmeister an der Oper, Roque, Henri Lemoine der Sohn, Josse, Proust, Gerono, Jules Tariot, Varney, Millet, Marmontel, Jules Gard, Mercadier, Daniele.

Ausser dem Conservatoir nahmen Unterricht bei *Le Sueur:*

De Ruolz, Clerget, Julien Martin, Kapellmeister a Saint Germain l'Auxerrois, Louis Schlösser, Concert-Meister in Darmstadt (war von *Hummel* an *Le Sueur* empfohlen), Victor Roger, Becheur, Orlowski, Kapellmeister, Renaud de Treis, Vialon, Turbri, Tanart, Lefebvre, Guilmard, Janssens, Milhès, Mermet, Elluchen (?) Rolantz, früher Kapellmeister in Versailles.

Bevor *Le Sueur* Lehrer im Conservatoir wurde, hatte er zu Schülern:

Desvignes, gestorben als Kapellmeister an Notre Dame in Paris, Lefranc, Kapellmeister an Notre Dame in Dijon, Bertin, früher Kapellmeister in Tours und Mans, Carbonnier, Kapellmeister in Saint-Flour, Dolli der ältere, Professor in Poitiers, Drocourt-Persuis, ehemaliger Direktor der Oper, Fr. Duvernois, Gebrüder Nadermann, Alexander Piccinni, Paris, früher Kapellmeister in Dijon, Christian Urban, Niquet, Martynn der Vater, und Andere.

Digitized by Google

Le Sueur's Leben war, wie man sieht, ganz der Kunst geweiht und verfloss in Arbeit und thätigem Genuss. Die grössten Geister seiner Mitwelt zollten ihm Bewunderung, und es ist bekannt, wie enthusiastisch sich unter Anderen Beethoven über seinen Tod Adam's geäussert hat. *Le Sueur* gehörte zu Beethoven's grössten Verehrern. Als Ludwig XVIII. Letzterem für die Uebersendung eines Werkes eine goldene Medaille ertheilen wollte, liess er *Le Sueur* fragen, ob der Werth von 600 Franken genügend sei. *Le Sueur* antwortete, dass man ein solches Genie nicht hoch genug ehren könnte, und so wurde der Werth der Medaille auf 1000 Franken festgesetzt.

Als Mensch war *Le Sueur* eben so ausgezeichnet wie als Künstler. Seine Offenheit und Generosität ist allbekannt. Als Spontini's Vestalin aufgeführt werden sollte, studirte man gerade den Tod Adam's ein, den er auf Ersuchen Spontini's zum Besten der Vestalin zurücksetzen liess.

Winter verehrte *Le Sueur* ebenfalls ungemein, und Grétry sagte von ihm, nachdem er die Barden gehört hatte: „Le Sueur est un homme à part.“ Von einem anderen Componisten ist ein sehr bezeichnendes Wort über *Le Sueur* bekannt: „Il a toujours dans sa musique des derrières de toile, qui sont inconcevables.“ Napoleon hatte sich unseren Meister förmlich zum Liebling erkoren. Er zeichnete ihn aus wo er nur konnte und unterhielt sich mit ihm so oft die Gelegenheit sich darbot über Musik, was *Le Sueur* oft die Ehre verschaffte, nach den Hof-Concerten zum Souper gezogen zu werden. Auch in der Gunst Ludwig XVIII. stand *Le Sueur* nicht minder hoch.

Unter den vielen edlen Zügen die diesem ausgezeichneten Manne eigen waren, nahm die Bescheidenheit einen bedeutenden Platz ein. Nach der Ernennung *Le Sueur's* zum Ober-Intendanten der kaiserlichen Musik fragte ihn Napoleon einst, ob es ihm etwa unangenehm wäre, wenn Paesiello bis zu seiner Abreise nach Italien sein Beistand bliebe. *Le Sueur* antwortete, dass man bereits in den ersten Rang erhoben sei, wenn man Paesiello beistehe. Diesen Zug rechnete ihm der Kaiser sehr hoch an.

Ein junger Componist Namens Marc konnte bei allem Talente nicht dahin gelangen, seine erste Oper zur Aufführung zu bringen. *Le Sueur* liess die Oper unter seinem Namen aufführen und nannte erst später den Verfasser.

Sei es mir erlaubt, hier noch einen Zug aus dem Leben *Le Sueur's* mitzutheilen, der ebenso bezeichnend für den Adel seines Gemüthes als für die Heuchelei ist, die sich zuweilen unter der Maske der Frömmigkeit versteckt. Eine dem verstorbenen Meister sehr nahe stehende Person, die erfahren hatte, dass ich mich mit der Biographie *Le Sueur's* beschäftige, theilte mir das Faktum in folgendem Schreiben mit. Herr Urban, der in diesem Briefe vorkommt, ist bekanntlich im vorigen Jahre gestorben und dieser Brief möge auch seine, wenn ich nicht irre von unserem Freunde Dr. Kastner veröffentlichte Biographie ergänzen.

Ce 9 juin 1847.

Monsieur,

J'ai l'avantage de vous adresser ci-joint le programme que vous m'avez demandé ce matin, et que j'ai oublié de vous remettre. Je profite de cette occasion pour vous instruire aussi d'un trait de générosité qu'a fait le Sueur et qui est ignoré de beaucoup de personnes, parce que *Christian Urhan* celui qui en était l'objet a payé le Sueur son maître et son bienfaiteur de la plus noire ingratitude, ne le visitant jamais et n'étant pas même venu s'informer de sa santé lorsque le Sueur a été malade. Je vous donne copie de la lettre de M. le comte de Remusat 1er chambellan de l'Empereur qui vous mettra au fait de ce qui concerne le jeune Christian Urban natif de Montjoie près d'Aix la chapelle.

„Sa majesté l'impératrice m'a chargé, monsieur, de vous adresser le jeune Christian Urban, auquel elle prend le plus vif intérêt. Ce jeune enfant par le seul effet de la nature et d'un sentiment inné de musique s'est formé un genre de composition que je crois bien loin des bons principes, mais qui du moins annonce des dispositions. Cet enfant dont les parents sont peu fortunés a été présenté à sa majesté, qui l'a pris en amitié et a bien voulu lui promettre de se charger de le faire élever. Elle n'a pas cru pouvoir le mettre en meilleures mains que dans les vôtres, Monsieur, et elle me charge de vous dire qu'elle desire que vous preniez ce jeune enfant avec vous, et que vous tâtiez ses dispositions pour voir ce que l'on peut en attendre. A son retour à Paris, elle réglera tout pour l'entretien et l'existence de son petit protégé, en attendant elle compte que vous voudrez bien prendre ce soin.

Je suis charmé, monsieur, d'avoir à vous renouveler l'assurance de tous mes sentimens.“

Signé

le premier chambellan
Rémusat.

Aix la chapelle le
24. fructidor an XII.

L'impératrice à son retour à Paris demanda des nouvelles de son protégé, que M. le Sueur avait fait habiller à neuf à ses frais, et s'informa de ses dispositions que M. le Sueur lui dit être très grandes. Mais l'Impératrice ne parla point de pension, qu'elle oublia à ce qu'il paraît, car l'argent ne vint jamais. M. le Sueur toujours grand et généreux éleva donc le jeune Christian Urban pendant sept années; lui donnant des maîtres qu'il paya, le nourrit, l'habilla, lui prodigua les trésors de son enseignement et fournit durant toutes ces années à toutes les depenses comme s'il eût été son fils. Après ce laps de temps et lorsque M. le Sueur fut père de plusieurs enfans, il se decida enfin à se séparer de cet élève qu'il aimait; mais il assura son sort en lui donnant une place de violon à la chapelle de l'Empereur et en lui faisant obtenir une autre place à l'orchestre du grand opéra qu' Urban conserva jusqu' à sa mort, où il s'était fait remarquer par sa manière de jouer de la viole d'amour et par son extrême dévotion, qui aurait dû lui inspirer une vive reconnaissance envers M. le Sueur, tandis qu'il nous reconnaissait à peine quand

Digitized by Google

nous le rencontrions. Et cependant lorsqu'il nous quitta, nous lui fîmes cadeau d'un lit complet avec draps, d'une table, de quelques chaises et d'une garderobe bien garnie en habits, en linge, etc. tout cela acheté et confectionné par mes soins et payé avec notre argent.

M. le Sueur trouvait la récompense de cette belle action dans la pensée qu'il avait formé et acquis à la France un artiste de talent qui, sans lui, fut peut-être resté ignoré à Aix la chapelle, d'ou l'Impératrice Joséphine le lui avait envoyé presqu' enfant; mais il laissa constamment à la noble protectrice tout l'honneur de cette belle action. La ville d'Aix la chapelle et ses environs ont toujours cru que c'est à la munificence de l'impératrice qu'Urban dût son éducation, ses moyens d'existence et sa position honorable dans le monde, tandis que c'est à M. le Sueur que cet ingrat fût redevable de tous ces avantages; et il n'en parlait jamais à personne, ce qui est la cause que ce fait est connu de peu de personnes."

Derselben Hand verdanken wir auch folgende schöne Schilderung der Persönlichkeit *Le Sueur's.*

„Quand aux avantages physiques, il possédait une taille audessus de la moyenne, bien pris et bien proportionnée, le torse magnifique, la main belle et le pied très-petit et joli. Il avait le teint blanc et pâle, les cheveux châtains, le visage ovale et régulier, le nez aquilin, l'oeil bleu très expressif, la voix sensible. Son regard déjà si spirituel et bienveillant s'animait et brillait d'un feu extraordinaire lorsqu'il parlait sur son art, et l'on y voyait étinceller le génie dont il a donné tant de preuves dans ses ouvrages. Aussi l'agrément universel et plein de dignité de toute sa personne faisait dire à tout le monde, qu'il était aussi beau que son âme était parfaite. Il avait un soin extrême de sa personne et possédait le ton et les manières distinguées de tout homme habitué à vivre dans les cours."

Der Wittwe *Le Sueur's*, einer gebornen Adeline Jamart de Courchamps, die ihrem Manne stets in Freud und Leid liebend zur Seite gestanden hat und die *Le Sueur* immer seinen Dieu tutélaire nannte, hat die Welt die so reiche Ausgabe seiner Kirchenmusik zu danken. Diese höchst gebildete und intelligente Frau war mit *Le Sueur* seit dem 3. Juni 1806 vermählt und der Kaiser und die Kaiserin haben den Ehecontract als Zeugen selbst unterzeichnet, eine Ehre, die Napoleon in der Regel nur den ihm zunächst stehenden Personen zu Theil werden liess.

Folgende Stücke bekamen wir in dem herrlichen, oben bereits genannten Concerte zu hören, das am 16. Mai dieses Jahres stattfand:

Hymne au Soleil, de l'Opéra de Paul et Virginie.

Super flumina Babylonis, Choeur d'Hébreux pleurant sur les bords de l'Euphrate les malheurs de Sion.

Relevez ce front glorieux qu' obscurcit un sombre nuage, Choeur dansé d'Alexandre à Babylon.

O Salutaris de la 1re Messe solennelle (Air et Choeur), chanté par M. Ponchard.

Reine, quand Darius s'éloignant de nos bords, Air d'Alexandre à Babylone (Mitrane, chef des Satrapes), chanté par M. Evrard.

Gloria de l'Oratorio de Noël.

La bonne Aubaine, Choeur de voleurs de la Caverne.

Le son du cor nous appelle, Choeur de chasse de l'Opéra des Bardes; Solo chanté par M. Évrard.

Circumspice ad Orientem (Vois tes fils revenir de l'Orient), Air de l'Oratorio de Rachel, chanté par Mlle Vaillant.

D'Alexandre aujourd'hui consacrons la mémoire, Chant de triomphe, Choeur des guerriers d'Alexandre; Solo chanté par M. Évrard.

In media nocte (Veillée de David), Offertoire de la 3me Messe, chanté par M. Ponchard.

Lequel de vous prétend me l'enlever, Choeur de révolte des voleurs de la Caverne (Rolando); Solo par M. Guignot.

Hymne des Mages, Marche religieuse d'Alexandre: O toi le plus brillant des dieux! — Hephestion, M. Evrard; Alexandre, M. Ponchard.

Au sein de ces états par la gloire amené, Air d'Alexandre et Récit par M. Ponchard; suivi de l'Air du grand Mage, par M. Guignot, et du Choeur d'anathême des Mages contre le coupable inconnu; Morceau d'ensemble, Scène du temple du 3me acte d'Alexandre à Babylone; Rôle de Mitrane, M. Évrard.

Dieses Programm war hinreichend, selbst diejenigen, die vorher mit dem Genius *Le Sueur's* noch nicht bekannt waren, von der Macht seines Genie's zu überzeugen. Das Publikum schien wie elektrisirt und sah sich erstaunt an als wollte es fragen: warum gibt man uns diese Musik nicht öfter zu hören? Wir haben auf diese Frage theilweise oben schon geantwortet: in Frankreich sind die Theater mehr oder weniger Monopole geworden und so lange man sie der Privatspekulation überlässt, so lange die Componisten die Direktoren tirannisiren, wird das überreiche Repertoir der älteren Musik dem Publikum vorenthalten werden. Auffallender ist es, dass man sich in Deutschland, wo unendlich mehr Institute zur Aufführung geistlicher Musik vorhanden sind, so wenig mit *Le Sueur* beschäftigt. Die Leipziger Gewandhausconcerte, die überall mit schönem Beispiele vorangehen, könnten vielleicht auch hier wieder den Anfang machen.

Aufforderung zur Beisteuer an dem Monumente **LE SUEUR'S.**

Die Freunde und Schüler des verewigten Meisters haben den Unterzeichneten ersucht, das deutsche Publikum in dieser Zeitung, dem ehrwürdigen Centralorgan der musikalischen Interessen in Deutschland, einzuladen. Ich darf mir nicht schmeicheln in der vorstehenden Biographie eine würdige Darstellung von dem Wirken *Le Sueur's* gegeben zu haben, aber die Werke des Meisters liegen der Welt vor Augen und können allein entscheiden, ob er der Ehre die seine Nation ihm durch die Errichtung eines Denkmals erzeigen will, würdig ist. Das Monument soll zu Abbeville, dem Bildungsort *Le Sueur's*, errichtet werden, nur 5000 Franken sind bereits dazu vorhanden. Die Schüler und Verehrer *Le Sueur's* geben sich der Hoffnung hin, dass das deutsche Publikum diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen wird, einem der grössten Meister der neueren Musik einen Tribut zu

Digitized by Google

zahlen, der die französische Nation überzeugen könnte, dass nationale Herkunft die Verehrung für einen Künstler in Deutschland nicht schmälert. Die Redaction der allgemeinen musikalischen Zeitung wird die Gewogenheit haben, Beiträge für das Monument *Le Sueur's* in Empfang zu nehmen und sie der Wittwe des Meisters (deren Adresse in Paris Rue neuve Saint Augustins Nr. 25 ist) zukommen zu lassen. Herr *Brandus*, der kunstthätige Eigenthümer der Pariser Revue et Gazette musicale, hat sich gütigst erboten, im genannten Journale die Namen aller derer, die zur Errichtung des Monumentes beisteuern, zu nennen.

Die Redactionen der verehrlichen musikalischen Zeitungen würden alle Verehrer *Le Sueur's* auf's Höchste verbinden, wenn sie diese Aufforderung weiter veröffentlichten.

Paris, im Juni 1847.

Dr. *F. S. Bamberg*.

Nachrichten.

(Beschluss.)

Aus Berlin. Die Triosoiréen der königl. Kammermusiker Herren *A.* und *F. Stahlknecht* und des Herrn *W. Steifensandt* fanden auch diesen Winter sehr lebhafte und verdiente Theilnahme. Der Cyclus umfasste 6 Unterhaltungen; Beethoven kam in jeder derselben ein Mal vor, Mozart nur ein Mal im Ganzen, eben so Haydn nur ein Mal. Ausserdem Franz Schubert, Mendelssohn, Onslow, Chopin, Hummel, Taubert, Prinz Louis Ferdinand von Preussen, Dobrzynski, A. Stahlknecht und W. Eckert.

Als „neu" fand man diejenigen Compositionen auf dem betreffenden Programm bezeichnet, die in diesen Soiréen noch nicht zur Execution gelangt; unter anderen auch ein Trio in Es von Haydn und eines in G dur von Mozart. Das Trio in G moll von *A. Stahlknecht*, dem mitwirkenden Geiger, zeugte von einer recht ausgeschriebenen, fertigen Hand in diesem Genre der Kammermusik und fand Theilnahme. Das Ensemble der drei fleissigen, strebsamen und achtbaren Künstler hat an Tüchtigkeit und Präzision sehr gewonnen, doch wäre eine feinere Politur noch hie und da zu wünschen, namentlich hinsichts einer idealischeren Klangwirkung, und jener virtuosen Freiheit, bei der man gänzlich vergisst, dass das vorgetragene Werk irgend einem der Mitwirkenden irgend welche Schwierigkeiten bietet.

Die drei Abonnementconcerte der Herren Gebrüder *Ganz* und des Hofpianisten *Kullack* waren ein neues Unternehmen in diesem Winter, das recht zahlreiche Theilnehmer fand. Man hörte da klassische und elegante Salonmusik, sowohl instrumentale als vocale. So kam im ersten Concert Beethovens Coriolan-Ouverture und sein Tripelconcert für Violine, Cello und Clavier, von den drei Concertunternehmern ausgeführt, und der erste Satz von Hummel's A moll-Concert, gespielt von Herrn *Kullack*, vor. Die Leistungen der drei Künstler auf ihren resp. Instrumenten sind hinlänglich und rühmlichst bekannt, so dass darüber eben nichts Neues zu sagen sein möchte. Die Leistungen des in diesen Concerten betheiligten Orchesters, zusammengesetzt aus jungen Aspiranten der k. Kapelle und einigen Hautboisten unter Leitung des Herrn Concertmeisters *Leop. Ganz*, liessen hie und da zu wünschen übrig, namentlich beim Accompagniren der Clavierconcerte von Beethoven und Hummel. Die Herren Concertgeber wurden durch die ausgezeichnetsten hier anwesenden Gesangskünstler, auch durch den k. Domchor, der Vortreffliches leistet, unterstützt.

Wir haben noch einiger geistlicher Concerte zu erwähnen, denen wir beiwohnten, und die fast alle zu wohlthätigen Zwecken stattfanden. In der Charwoche gab es vier solcher Concerte, in zweien wurde *Graun's* alter und veralteter Tod Jesu aufgeführt, wahrscheinlich weil er weit bequemer herauszubringen ist, als *Sebastian Bach's* Matthäus-Passion, die über der Graun'schen Cantate so hoch steht, wie ein Genie über dem Philister. Die erste Aufführung fand am Mittwoch vor Ostern in der Garnison-Kirche unter Leitung des Musikdirectors *Julius Schneider*, die zweite am Charfreitag in der Singakademie statt. Am Gründonnerstag führte Herr Musikdirector *Otto Braune* an der Spitze des von ihm gestifteten Cäcilien-Gesangvereines in der Klosterkirche einen sogenannten „Versöhnungstod" von *Haydn* und *Beethoven's* Christus am Oelberge auf, und das k. Theater wurde auch noch am Sonnabend vor Ostern geheiliget durch eine Aufführung im Opernhause, die den 90sten Psalm, vom Kammermusikus Herrn *Kelz* componirt, und das *Mozart*'sche Requiem brachte. Der „Versöhnungstod" von *Haydn* war kein Originalwerk, sondern irgend ein Pfiffikus hatte 7 Stück Haydn'sche Instrumentalandantes für Singstimmen mit Orchester arrangirt, und ein Herr Professor *Hopfensack* hatte festbezügliche Worte darunter gelegt. Dieser Cyclus von Adagien, noch obenein mit 7 Chorälen garnirt, so dass man gar nicht aus dem langsamen Tempo herauskam, hatte uns so abgespannt, dass wir für den genialen Christus am Oelberge von *Beethoven*, der leider so selten und selten gut zu hören, sehr wenig Aufmerksamkeit und Theilnahme übrig behielten. Der Cäcilienverein leistete sehr Erfreuliches. Ueber das Requiem im Opernhause ist nicht viel zu sagen, es war eine jener matten Aufführungen, wie sie unter Leitung des Herrn Kapellmeister *Henning* gewöhnlich zu gelingen pflegen.

Wir müssen endlich der Virtuosen der verstorbenen Saison erwähnen; im Anfange derselben waren sie knapp, später kamen sie in Massen, aber zu spät um des bonnes affaires zu machen. Ohnehin sind die eigentlichen, die Virtuosen quand même aus der Mode, und es ist Zeit, dass sie sich alle reich verheirathen. Wir fangen mit den Damen an, da waren Mad. *Clara Schumann-Wieck*, Fräul. *Anna Bochkoltz* und die kleinen Damen *Neruda* aus Wien. Mad. *Schumann* gab zwei Concerte in der Singakademie, beide Male von Mad. *Viardot-Garcia* unterstützt. Als Musiker hat die berühmte Clavierspielerin unbedingt Fortschritte gemacht, als Virtuose wohl kaum; ein Claviertrio in G moll von ihrer Composition beweist Ersteres unzweifelhaft. Unter den verschiedenen Compositionen ihres Gemahls, Dr. *Robert Schumann's*, die

Digitized by Google

Mad. *S.* vortrug, erregte ein Quintett in Es das grösste Interesse aller Leute von Fach; es ist eine der bedeutendsten Compositionen dieses Genre's seit Beethoven. Fräul. *Bochkoltz* aus Trier, in Paris gebildet, ist eine vortreffliche, sehr musikalische Concertsängerin; ihren Erfolgen war die gleichzeitige Gegenwart der *Viardot* hinderlich. Die kleine *Neruda*, die Geigerin — (die Clavierspielerin kann kaum noch Kind genannt werden) — ist ein allerliebstes, sehr talentreiches Kind, das für seine jungen Jahre und kurzen Finger Bedeutendes leistet und von der Natur mit einem sehr feinen Ohre begabt ist. Sie fand viel Beifall, wurde aber von der hiesigen Kritik bis zum Ersticken mit Lobqualm überschüttet.

H. W. Ernst war wieder hier und liess seine Zaubergeige zum Entzücken aller Kunstfreunde an mehreren Abenden im Theater ertönen. Unter den Lebenden ist er der grösste Poet und feinste Humorist auf der Violine, und daneben ein Musiker comme il faut. *Vivier* gab ein Concert im Schauspielhaussaale, das trotz der Mitwirkung der *Viardot* leer war. Zuerst hat man ihn überschätzt und jetzt unterschätzt man ihn; er ist doch eine originelle Künstlernatur. *Dreyschock* und *Thalberg* waren auch hier. der Erstere hat den Letzteren geschlagen; Herr *Thalberg* und seine Compositionen sind antiquirt. Die eigentlichen Virtuosenconcerte neigen sich zu Grabe, eine neue Aera steigt herauf.

H. Truhn.

Paris. (Fortsetzung.)

Troisième théâtre lyrique.

Es kann eine musikalische Zeitung eigentlich wenig kümmern, ob sich ein Ministerium bei der Ertheilung eines Theater-Privilegiums compromittirt hat oder nicht. Und doch ist der Fall der jetzt in Paris so ungeheueres Aufsehen macht, zur Beleuchtung der Zustände viel zu geeignet, als dass ich es unterlassen könnte, seiner hier zu erwähnen. *Adolph Adam* fasste vor einiger Zeit den Entschluss, in Paris ein 3tes Opernhaus zu gründen, und associirte sich zu diesem Zwecke mit Herrn *Thibaudeau.* Als man um das Privilegium anhielt, lag die conservative „Epoque", ein vor ungefähr 2 Jahren begründetes Journal, in Todesnöthen. Jetzt, nachdem sie längst entschlafen ist und ihre Actionäre im Begriffe stehen, sie vom 1. künftigen Monats ab unter einem neuen Namen erscheinen zu lassen, muss die Aermste sich schreckliche Dinge nachsagen lassen. Es ist nämlich bei dem gestern in der Pairs-Kammer entschiedenen Girardin'schen Prozesse zur Sprache gekommen, dass Herr *Thibaudeau* und Herr *Adam*, auf Veranlassung des Ministeriums, dem an der Erhaltung der Epoque gelegen war, der Redaction dieses Blattes einen Wechsel von 100,000 Franken haben ausstellen müssen. Wenn es wahr wäre, dass ein National-Institut auf so schmutzige Weise begründet worden ist, so wäre dies für sein späteres Gedeihen sehr ominös. Das neue Theater wird auf dem Boulevard du Temple eröffnet werden und zwar in dem Saale des Théâtre nationale, dessen Verlust die Volksmasse mit Recht lebhaft bedauern wird. Lieber *Franconi*'sche Pferde-Vorstellungen als schlechte Opern, lieber die dramatisch werthlosen aber patriotisch anregenden historischen Stücke die das Publikum in jenen Räumen zu sehen gewohnt war, als jene matten Nachahmungen *Auber's*, die uns selbst die komische Oper gibt, und die wahrscheinlich auch auf der 3ten lyrischen Bühne eine Hauptrolle spielen werden.

Preis-Aufgabe für Militär-Musik.

Das französische Kriegs-Ministerium hat im Jahre 1845 eine jährliche Summe von 3000 Franken festgesetzt, die zur Vertheilung von Preisen für Militär-Musik bestimmt ist.

Da auch Ausländer mit concurriren können, so dürfte es nicht uninteressant sein, hier das Programm mitzutheilen.

1. Die Stücke müssen in der durch Ministerialbeschluss vom 31. Juli 1840 festgestellten, und im Militär-Journal (2tes Semester p. 197) näher beschriebenen Weise componirt sein.

2. Jeder Partitur müssen die Orchesterstimmen beigegeben werden, welche letztere man den Concurrenten später wieder zurückgibt. Die Partituren selbst aber, mit Ausnahme derer die Preise erhalten haben, bleiben in den Händen der Prüfungs-Commission.

3. Jeder Concurrent darf nicht mehr als 3 Stücke einsenden.

4. Alle Partituren müssen mit einem Motto versehen sein, die mit dem Namen und dem Wohnort des Autors in einer versiegelten Enveloppe reproducirt werden muss. Adressirt werden sie an das Kriegs-Ministerium (Bureau de l'organisation et de l'inspection) bis spätestens am 31. October 1847.

Dieses Jahr erhielten Preise:

Herr *Bousquet*, Kapellmeister am 6ten Linien-Regimente für eine Symphonie-Ouverture 400 Franken.

Eine Revue und 2 pas redoublés von Herrn *Molet* 600 Franken.

Die beiden letzteren Stücke, über deren Werth ich Kenner sehr vortheilhaft habe sprechen hören, erscheinen nächstens bei Brandus et Comp.

Zu bemerken ist noch, dass die im vorigen Jahre wegen Mangels an Orchesterstimmen ausgeschlossenen Partituren diesmal wieder mit concurriren können. Hoffentlich wird der nächste Concours reicher ausfallen als der vorjährige, namentlich wenn auch auswärtige Componisten sich dabei betheiligen.

Le malheur d'être jolie,

komische Oper in einem Akt von *Bazin.*

Herr *Bazin* ist auch einer von den französischen premier prix de Rome, das heisst einer von denjenigen Eleven des Conservatoirs, die an der Academie royale des beaux arts, einer von den fünf Akademieen des Institutes, den ersten Preis davon getragen haben. Solche Laureaten erhalten nämlich ein Reise-Stipendium für einen mehrjährigen Aufenthalt in Rom und Deutschland, woselbst sie sich weiter ausbilden sollen. Es ist auffallend,

Digitized by Google

wie wenig solcher gekrönter Componisten zu einiger Bedeutung in der Kunst gelangt sind. Die Meisten sind unter der Mittelmässigkeit, debutiren mit einer einaktigen komischen Oper und verschwinden dann in der Regel im grossen Haufen. So lange die lyrischen Bühnen in den Händen der Privat-Unternehmer bleiben, werden sich dem wahren Talente viel zu viel Schwierigkeiten entgegenstellen, während die Mittelmässigkeit in demselben Maasse protegirt werden wird. Allerdings kann ein solcher Schwindel nur kurze Zeit dauern, denn der geldsüchtige Theater-Direktor protegirt das Halb-Talent nicht mehr, sobald seine erste Arbeit ihm Nichts eingetragen hat, und das wahre Talent bricht sich früher oder später doch Bahn; allein je reiner eine Natur, desto weniger neigt sie sich der Intrigue und allen jenen Schlichen hin, die nöthig sind, um sich in Paris einen Erfolg zu bereiten, und so verliert sie im Kampfe mit der gemeinen Spekulation des Text-Fabrikanten und des Theater-Direktors ihre ursprüngliche Naivität.

Herr *Bazin* hat uns bereits früher eine einaktige komische Oper: Le trompette de M. le prince gegeben, die einen mässigen Erfolg hatte. Seine zweite Arbeit steht mit der ersten ungefähr in gleichem Range. Das Libretto könnte man fast schal nennen und wir würden den Componisten schelten, wenn wir nicht wüssten, dass ihm das Sujet sozusagen aufgezwungen wird und ihm nur wenn er schon zu einiger Bedeutung gelangt ist, die Wahl frei steht. Es hat nicht eben Jeder Vermögen genug, ein Textbuch theuer zu bezahlen, und da der Dichter sich auf Tantième einlassen muss und das Schicksal seines Gedichtes an das der Musik knüpft, so muss der junge Componist schon mit dem was ihm geboten wird, vorlieb nehmen. Man höre!

Eine junge Dame aus der Zeit Carl VII. wird von ihrem Vormund streng gehalten und einem alten Baron zum Gespons bestimmt. Sie liebt aber den Pagen des Barons und trinkt aus Verzweiflung ein Gebräu, das ihr eine ihrer Dienerinnen mit der Versicherung reicht, dass es die Eigenschaft besitze, hässlich zu machen. Lieber hässlich als den alten Baron heirathen. Der König erfährt die rührende Geschichte und befiehlt dass die Schöne mit dem Pagen vermählt werde.

Man sollte meinen, ein Mann von Talent und Bildung liesse die Feder lieber liegen, als dass er es unternehme, solche tausend Mal dagewesene Situationen in Musik zu setzen. Herr *Bazin* hat sein Werk nicht ungeschickt vollbracht, vielleicht hat er gethan was er thun konnte. Die Ouverture ist verhältnissmässig gut und ebenso der erste Weiberchor nebst einigen anderen kleineren Stücken.

Le Bouquet de l'infante,

komische Oper in 3 Akten von *Adrien Boieldieu*.
Libretto von *Planard* und *Leuven*.

Es ist bekannt, dass Künstler die grosse Namen tragen dem Publikum gegenüber einen schwereren Standpunkt einnehmen. *Adrien Boieldieu* ist in diesem Falle und wir müssen die laue Stimmung des Publikums bei der ersten Vorstellung theilweise auf Rechnung der Erwartungen schreiben, die sich an den Namen *Boieldieu* knüpfen. Das Libretto ist in der Art *Scribe's*, nur weniger geistreich. Ein Prinz aus dem Hause Braganza protegirt einen jungen Edelmann, Fabio de Sylva, der, seiner Güter beraubt, aus Portugal verwiesen, und aus Rachsucht Seeräuber geworden ist. Dieser heruntergekommene Edelmann liebt eine junge Waise, Ginetta, deren Adoptiv-Vater Pascalez, ein Schreiber, in eine gewisse Gabrielle verliebt ist. Don Fabio schleicht sich in den Garten der Residenz, um die königliche Familie zu rauben, wird aber von dem Prinzen, in welchem er seinen Beschützer und Wohlthäter erkennt, zurückgehalten, und da er sich ergeben hat, zum Tode verurtheilt. Nachdem der Delinquent sich genugsam abgemartert, verzeiht ihm die unsichtbare portugisische Majestät mittelst eines Bouquets, das die Infantin ihrem Bruder zu Füssen wirft. So viel mir klar wurde, beruht dieser Begnadigungsakt auf einem portugisischen Gesetze. Zum Schlusse ist natürlich Doppel-Hochzeit.

Adrien Boieldieu's Musik ist einfach, ohne hervorstechenden Glanz, selbst ohne die geistreichen Wendungen die der *Auber*'schen Schule eigen sind. Tanz-Rhythmen charakterisiren sie fast durchgängig. Die ziemlich ernste Ouverture in Gmoll befindet sich zu der Oper selbst in keinem harmonischen Verhältnisse. Am besten ist vielleicht die Introduction, die aus einem Quartett für 2 Soprane und 2 Tenore besteht. Gut sind ferner noch: eine Cachoucha, eine komische Arie von Pascalez, in welcher er sein Schreibertalent auseinandersetzt, und ein Trio mit Hörner-Begleitung. Die Aufführung war recht gelungen.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Frankfurt a./M. Hier wurde am 26. und 27. Juli eine neue Oper von *Gustav Schmitt* (früher Musikdirector in Würzburg, jetzt hier privatisirend) „Prinz Eugen der edle Ritter" mit entschiedenem Beifalle gegeben. Das Buch ist von dem Componisten selbst verfasst und behandelt die Entstehung des deutschen Volksliedes „Prinz Eugen der edle Ritter", welches auch wie ein rother Faden durch die ganze Oper läuft und, unterstützt von sehr interessanten Situationen, überall die schlagendsten Wirkungen hervorbringt. So volksthümlich der Stoff und die Behandlung, so populär und einfach ist auch die Musik, ohne der drastischen Effecte zu entbehren. Besetzung, Darstellung und Mise en scène liessen nichts zu wünschen übrig, und somit wird dieser Oper von allen Seiten das günstigste Prognosticon gestellt. Die hiesigen Künstler sind sehr erfreut, dass endlich einmal wieder ein deutsches Werk durchzugreifen scheint. Details darüber behalten wir uns vor.

Die Sommersaison war ziemlich still. Fräul. *Tuczek* aus Berlin ist eine brave junge Sängerin, hat sehr gefallen — obgleich nicht ganz ohne Claque — aber nicht viel eingetragen. Man scheint der fremden Gäste müde zu sein, die unsere Sänger stets in den Hintergrund drängen und das Ensemble zerreissen. Mit besserem Erfolge werden daher jetzt neue Opern einstudirt, worin unsere stabilen Mittel wieder zur Geltung gelangen.

Digitized by Google

Nach dem günstigen Erfolg des Eugen haben sogleich die Proben von Lortzing's Undine begonnen, und „Gibby" von Clapisson, wie Kreutzer's neueste Oper Aurelia stehen in Aussicht. Als Don Juan versuchte sich kürzlich ein junger Baritonist, Herr *Anton André* — ein Verwandter des verstorbenen Hofrath und Kapellmeister André — und, wenn er auch einer solchen Aufgabe noch nicht gewachsen ist, so bekundet er doch Talent. Die Stimme ist gesund und markig, die Persönlichkeit empfehlend. Von unserem Anbau junger Baritonisten ist Herr A. der einzige, mit welchem etwas anzufangen war. Jetzt engagirt, ist er im Besitz mancher guten Partie, und kann — wenn er zweckmässig beschäftigt bleibt und sich nicht überschäzt — noch eine bedeutende Carrière machen. Eine Dem. *Waldhäuser* aus Stuttgart trat am 29. Juli — nicht als Nachtwandlerin oder Regimentstochter — sondern als Prinzessin von Navarra auf, und machte Furore. Diesem jungen Mädchen, obgleich noch in der Entwickelung ihrer Talente, ist eine grosse Zukunft zu versprechen. Aber was ist die grosse Zukunft einer Sängerin? Mit drei bis vier Paradepferden durch die Welt jagen, über allen Ausdruck recensirt, mit dem Lorbeer gekrönt und hochmüthig werden, die Kassen der Directoren leeren, und am Ende? Fuimus Troës!

Für die blinde Sängerin *Anna Zinggeler* aus Zürich wurde im Hause Mozart ein Concert veranstaltet, wo das Talent der Armen zu einem tragischen Beifall hinriss. Sie wurde tüchtig unterstützt, namentlich durch den Pianisten *Ernst Pauer* (jetzigen Director der Mainzer Liedertafel) den Cellisten *Elsner*, und den Violinisten *Strohmayer*, einen Schüler unseres *Horn. Bott*, der erste Schüler unserer Mozartstiftung, spielte Spohr'sche und eigene Compositionen zwischenactlich im Theater, und erhielt reichlichen und verdienten Beifall. Ein guter Boden, in welchem der ausgestreute Saamen seines Meisters Spohr nicht verloren ging. *C. G.*

Feuilleton.

Dem Festcomité des Thüringer Sängerbundes, welches zu dem grossartigen Liederfeste, das am 23. und 24. August d. J. zu Eisenach gefeiert werden soll, die umsichtigsten Vorbereitungen trifft, ist von dem Director des Martinsstiftes zu Erfurt, Herrn *Reinthaler*, ein sehr theuerer Schatz mitgetheilt worden. Es hat sich nämlich im Augustiner-Kloster daselbst die alte Original-Melodie des evangelischen Triumphliedes: „*Eine feste Burg ist unser Gott*" etc., die von der bisher gebräuchlichen namentlich in Harmonie und Rhythmus abweicht, vorgefunden. Diese Melodie, wie sie Luther selbst gesungen, soll nun zum ersten Male in ihrer rhythmischen Urweise von dem tausendstimmigen Chore des Thüringer Sängerbundes (am 24. Aug. d. J.) durch die Räume der Wartburg hallen, um sich von den Zinnen der hehren Veste, die schon so manches Schöne und Gute durch die deutschen Gauen gesendet, in ihrer ursprünglichen Harmonie durch alle evangelische Kirchen zu verbreiten. Der einfach erhabene Choral ist mit einem eben so einfachen „Posaunenhall" begleitet, den der alte Sangmeister Michael Prätorius (aus dessen Musis Sionis entlehnt) dazu gesetzt hat. — Allen Freunden des grossen Reformators wird diese interessante Nachricht sehr willkommen und Thüringens Sänger dürfen stolz darauf sein, dass ihr schönes Liederfest je mehr und mehr an dem vielseitigsten Interesse gewinnt.

Möchten doch auch alle Herzen in dem deutschen Vaterlande und in der grossen unsichtbaren Kirche, deren Haupt und Herr Jesus Christus ist, so friedlich und freundlich neben einander stehen, wie die Melodie der alten katholischen Hymne: „O sanctissima" etc. und des evangelischen Chorals: „Eine feste Burg" etc. (ob zufällig oder absichtlich?) auf einem und demselben Notenblatte vereinigt sind.

Auch Herr *von Küstner*, der Berliner Intendant, hat vom Herzoge von Sachsen-Koburg für die Inszenesetzung von dessen Oper Zaire den ernestinischen Hausorden erhalten. — Die Künstler, die in der Oper mitwirkten, erhielten ansehnliche Geschenke.

Die drei Schwestern *Berwald* haben auch in Dresden viel Glück gemacht — ma poco cantante.

Der Bassist *Salomon* ist in Breslau — der Tenorist *Bieleizki* aus Dresden in Wien am Theater an der Wien — Fräulein *Babnigg* aus Dresden in Hamburg — Frau *Schlegel-Köster* in Berlin engagirt worden.

Gyrowetz hat seine Biographie beendet und wird dieselbe, mit seinem Portrait geschmückt, auf Subscription herausgeben. Der ehrwürdige, jetzt fünfundachtzigjährige Tonsetzer hat die Blütezeit der deutschen Tonmuse mit durchlebt, und es lässt sich von seinem Buche jedenfalls manches Interessante erwarten.

In Butzbach besteht seit zwei Jahren ein „Instrumentalmusikverein", der in der nächsten Zeit, in Verbindung mit den ähnlichen Vereinen zu Grüneberg und Lich, ein Musikfest feiert.

Ein Wiener Musikfreund, *B. v. P.*, will jährlich einen bedeutenden Preis für die beste Symphonie aussetzen; drei anerkannte Tonmeister sollen das Schiedsgericht bilden, und nur deutsche Componisten zur Bewerbung zugelassen werden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Das Conservatorium bezweckt die höhere und eine möglichst allgemeine und gründliche Ausbildung in der Musik; es erstreckt sich daher der Unterricht theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft betrachtet.

Zu Michaelis d. J. beginnt ein neuer Cursus und es können neue Schüler in das Institut eintreten. Am 1. October findet eine Aufnahme-Prüfung statt. Anmeldungen zu derselben sind in frankirten Briefen, oder spätestens am Tage vor der Prüfung, persönlich bei dem Directorium zu bewirken.

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler Court., in vierteljährigen Terminen pränumerando zahlbar; 3 Thaler zur Bibliothek bei der Aufnahme und jährlich 1 Thlr. prän. für den Institutsdiener.

Wer sich näher über die innere Einrichtung des Instituts zu

Digitized by Google

unterrichten wünscht, kann den ausführlichen Prospectus desselben auf frankirte Briefe durch das unterzeichnete Directorium oder durch die Buchhandlung **Barth** und **Schultze** und die Musikalienhandlungen **Breitkopf & Härtel** und **Fr. Kistner** unentgeltlich erhalten.

Leipzig, im Juli 1847.

Das Directorium des Conservatoriums der Musik.

Neuer Verlag
von
Schuberth & Comp.
in Hamburg,
welcher durch Gehalt und Ausstattung das Interesse der Musikfreunde besonders in Anspruch nimmt.

Berens, Herm., Trio für Piano, Viol. und Velle. Op. 6. 2 Thl.

Canthal, Aug. M., Der Heimathstern. Lied mit Pianoforte. 5 Sgr.

Ernst, H. W., Elégie. Chant p. Violon av. Piano, av. une Introduction de L. Spohr. 15 Sgr.

Krug, D., Hommage à Pischek. Fantasie f. Pfte. über dessen Favorit-Lieder. Op. 15. 20 Sgr.

Lindblad, A. F., Schwedische Lieder. In deutscher Uebertragung mit Beibehaltung des Originaltextes, v. Dr. A. E. Wollheim. Heft 7. 1 Thlr.

— — dergl. Heft 1. Neue Auflage. 22½ Sgr.

— — dergl. Heft 2. Neue Auflage. 1 Thlr. 5 Sgr.

Lindpaintner, P. v., Der König und der Sänger. Ballade für eine Singstimme m. Piano. 10 Sgr.

Schuberth, C., 2me Quintetto p. 4 Violoncelles et Contre-Basse (Fl., 2 Clar. et Basson ad lib.) Op. 19. 1 Thlr. 15 Sgr.

— — Ave Maria. Lied v. Fr. Schubert, für Violoncelle u. Pfte. übertragen. 10 Sgr.

Willmers, R., Apollo. Album f. Piano. Op. 17, Cah. 5. Air suédois varié. 15 Sgr.

Im Verlag von **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Praktischer Lehrgang
für den
Violin-Unterricht
von dem königl. Preuss. Musik-Direktor
Moritz Schön.

In 10 Lieferungen, jede 12 Sgr., welche auch einzeln abgelassen werden.

Inhalt der Lieferungen.

1. A B C des Violinspiels. Vorschule zur gründlichen Erlernung desselben nach den Regeln der vorzüglichsten deutschen Meister, mit 24 Uebungsstücken. Op. 32.
2. 3. 4. Erster Lehrmeister für den practischen Violin-Unterricht in stufenweise geordneten Uebungen der ersten Position durch alle Tonleitern und Tonarten. Op. 22 und 27 in 3 Lieferungen.
5. 46 Uebungsstücke für die Violine mit einer begleitenden 2. Violine für den Lehrer. —
6. 18 kleine und moderne Duetten in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten, als praktische Uebungsstücke für 2 Violinen. Zum Studium, wie zur Unterhaltung für angehende Violinspieler. (Erste Position). Op. 13.
7. 6 leichte und melodische Duettino's für 2 Violinen in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten, als practische Uebungsstücke. (Erste Position.)
8. Gründliche Anweisung zur Erlernung der Applikaturen nebst Beispielen und leichten melodischen Duettino's für 2 Violinen in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten, als praktische Uebungsstücke für angehende Violinspieler. (Dritte Position.) Op. 19.
9. Gründliche Anweisung etc. Zweite Position. Op. 21.
10. 6 leichte und melodische Duettino's in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten. Für Violine und Bratsche zum Gebrauch für Lehrer und Schüler. (1. u. 3. Position.)

Schön's instructive Violin-Compositionen

haben, vermöge ihrer praktischen Brauchbarkeit beim Unterricht, in allen Theilen Deutschlands eine Anerkennung gefunden, wie kein ähnliches Werk vorher. Die Kritik hat sie in öffentlichen Blättern allen Musiklehrern dringend anempfohlen, in mehreren musikalischen Conservatorien und Akademien, so wie in sehr vielen Schullehrer-Seminaren etc. sind sie eingeführt, es spricht somit Alles einstimmig für ihre Zweckmässigkeit. Ihre vorzügliche Brauchbarkeit verdanken Schön's Werke dem günstigen Umstande, dass sie aus dem wahren Bedürfniss hervorgegangen sind, indem sie Herr Schön zunächst für sein grossartiges Institut für den praktischen Violin-Unterricht ausgearbeitet und erst, nachdem sie sich nach jahrelangem Gebrauch in demselben als vollkommen zweckmässig bewährt, das eben so rasche als sichere Fortschreiten der Schüler allgemeine Bewunderung erregt, und Schön's Methode sich als in jeder Hinsicht vortrefflich erwiesen hatte, ist der Herr Verfasser zur Herausgabe dieses Elementarwerkes geschritten.

Nachdem der Clavierauszug zur Oper „Zayre" im Drucke nunmehr vollendet ist und mit Höchster Genehmigung zum Besten der hiesigen Hoftheater-Pensions-Anstalt verkäuflich abgelassen werden soll, so wird solches mit dem Hinzufügen hierdurch bekannt gemacht, dass dieser Clavier-Auszug gegen portofreie baare Einsendung des Betrags von

Fünf Thaler Preuss.-Courant

pro Exemplar von Herzoglicher Hoftheater-Bibliothek allhier bezogen werden kann.

Coburg, am 29. Juli 1847.

Das Comité für die Hoftheater-Pensions-Anstalt.
Kraiss. Kawaczynski.

Verkaufsanzeige.

Aus dem Nachlasse des verstorbenen Hof-Concertmeisters **Wiele** zu Cassel ist eine Guarnerio-Geige, welche von dem Herrn General-Musikdirektor **Spohr** zu 100 Louisd'or gewürdigt worden ist, käuflich abzulassen. Hierauf Reflektirende wollen sich an den Oberfinanzrath **Zuschlag** zu Cassel wenden.

Bei der königl. hannoverschen Garde du Corps soll sofort ein tüchtiger Solo-Clarinettist unter sehr annehmlichen Bedingungen angestellt werden. Musiker, die geneigt sind diese Stellung anzunehmen, werden ersucht, sich wegen näherer Nachricht an den Musikdirector **Krollmann** in Hannover zu wenden.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten August. **Nr. 33.** 1847.

Inhalt: Ueber Reminiscenzenjägerei. — *Nachrichten:* Aus Hamburg. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber Reminiscenzenjägerei.

Noch weiter verbreitet als das Geschlecht der Quintenjäger ist das der Reminiscenzen. Findet sich jenes meist unter den Kunstjüngern, so begreift dieses die zahlreiche Klasse der Dilettanten oder sonstigen Musikfreunde, zu denen sich oft genug Musiker vom Fach gesellen, die eben nichts Besseres über ein Musikstück zu sagen wissen. Die Sucht, nach Reminiscenzen zu jagen, ist heut zu Tage so Mode geworden, gehört gewissermaassen zum guten Tone, dass der Unbefangene die Thätigkeit einer so ausgebildeten Phantasie bewundern muss, die solche Truggestalten erzeugen kann. Es hiesse gegen den Strom schwimmen, die menschliche Natur ändern wollen, wenn man die Meinung zur Geltung bringen wollte, dass bei dem Auftauchen einer Reminiscenz durch eine oft räthselhafte psychische Thätigkeit die Aehnlichkeit oder nur Verwandtschaft zwei musikalischer Ideen sehr oft auf höchst vagen Gründen beruhe, und dass unsere eigene Phantasie und augenblicklicher Mangel an selbständiger Auffassung eines Kunstwerkes uns einen Streich spielt, der um so bedauerlicher ist, als wir dadurch theils uns nicht wenig einer scharfsinnigen Kritik zu rühmen glauben, theils dem Componisten Unrecht thun; doch wollen wir versuchen einen Gegenstand etwas zu beleuchten, der bisher, so viel uns bekannt ist, einer näheren Prüfung nicht unterworfen worden ist, und von welcher wir die bescheidene Erwartung hegen, dass sie zu eigenem Nachdenken führen möchte.

Es ist eine traurige Erfahrung, die jeder Künstler mehr oder weniger zu machen hat, sich durch die Meinung der Welt kämpfen zu müssen, die es liebt, das, was sich über ihren gewöhnlichen Kreis hinaus erhebt, so lange herabzuziehen und zu verdächtigen, bis sich früher oder später die geistige Kraft der Kunstleistungen den Sieg errungen, den in den meisten Fällen der Künstler nicht einmal erlebt. Lassen wir bei diesem nun einmal nicht zu ändernden Verfahren die Beweggründe gewöhnlicher oder gemeiner Art, zu denen wir Kunstneid, Hang zu gehässiger Verdächtigung und dergleichen rechnen, bei Seite, denn

es liebt die Welt das Strahlende zu schwärzen
und das Erhab'ne in den Staub zu ziehn,

und suchen wir uns vielmehr diese Verfahrungsweise in seiner unschuldigeren Erscheinung als menschliche Schwäche zu erklären. Mag man uns auch hierbei für einen Moralisten erklären, wir würden stolz sein, wenn wir diesen Namen verdienen könnten; und warum sollte es auch nicht in der Kunst eine Moral geben? ein Gegenstand der Ausarbeitung eines guten Kopfes und Herzens, einer zugleich gründlichen musikalischen Bildung, wie einer philosophischen Feder würdig. *)

Die Tonbilder eines neuen oder noch nicht gehörten Musikstückes treten uns als fremd in Form und Ausdruck entgegen. Die Vertrautheit mit den musikalischen Formen, selbst Uebung im Hören guter Musik wird das Erkennen und Verstehen jedes Neuen, die Auffassung der Gedanken erleichtern, dieselben mehr oder weniger selbständig erscheinen lassen, freilich nicht in dem Grade, wie wir alte bekannte verstehen, wie wir z. B. wissen, dies ist eben Alles die A dur-Symphonie von *Beethoven*, jeder Gedanke, jede Note gehört ihr eigens an, und wenn sich hundert Mal ähnliche Dinge in anderen Werken fänden, wir würden doch dasselbe behaupten. Das Fremde, Ungewohnte der neuen Erscheinung treibt Ungeübte, deren Blick das Ganze selbständig nicht aufzufassen vermag, zur Betrachtung des Einzelnen, der kleinsten, oft unwesentlichen Dinge, und führt ihn zur Vergleichung mit schon Bekanntem. Liegt in solchem Verfahren schon ein Anfang des Verständnisses eines neuen Musikstücks, so wäre gegen dasselbe nichts weiter einzuwenden, denn wir stehen eben nicht auf gleicher Stufe der Kunstbildung, und wo der Eine bei der Aufmerksamkeit auf das Einzelne zugleich den Ausdruck des Ganzen zu umfassen vermag, begnügt sich der Andere, die kleinsten Theile zu betrachten, und freut sich, diesen und jenen Strich da und dort schon gesehen zu haben. Jeder, (und wem wäre dies nicht oft begegnet?) wird sich hier bei einer geistigen Thätigkeit ertappen, deren Ausschweifung bei ruhiger Ueberlegung in Verwunderung setzen muss.

Es hat uns oft Mühe gekostet, die Möglichkeit der behaupteten Aehnlichkeit zweier Ideen auf irgend eine Weise zu erklären. Worin aber bestehen diese eingebildeten Aehnlichkeiten? Meistens und zunächst in rhyth-

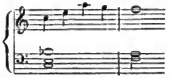
*) So würde in einer Kunstmoral z. B. eins der Gebote für den Componisten: Du sollst nicht stehlen, ein bedeutendes mit diesem Gegenstand correspondirendes Capitel abgeben.

Digitized by Google

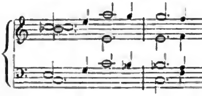
mische-gleichen Bildungen, als das am Leichtesten zu erkennende Element, während der Gedanke, als die Hauptsache der Erfindung, ganz verschieden sein kann; die Aehnlichkeit wird sodann oft gefunden, wenn zwei Ideen, Melodieen, die vielleicht ganz von einander verschieden sind, in irgend einer Wendung, Stellung, oder wie man es nennen will, an sich unwichtig, aber bei dem schon Gekannten auffallend, zusammentreffen; oft ist es sogar blos die gleiche Tonart selbst, die diese Aehnlichkeit herbeizaubert; manche Componisten benutzen besondere harmonische Verbindungen, die aber sonst das Eigenthum der gesammten Harmonielehre sind, oft, ein Anderer macht mit Recht zufällig einmal davon Gebrauch, und die Selbständigkeit ist verloren. Auf solchen ähnlichen und unwichtigen Dingen beruhen die meisten Reminiscenzen, die bei vielen Individuen als unauflösbare psychologische Räthsel erscheinen. Wenn Musiker vom Fach, vorurtheilsfrei und ohne Leidenschaft, was freilich auch selten der Fall ist, Aehnlichkeiten dieses Componisten mit jenem in Bezug auf Styl, Formenbildung, harmonische Wendungen, melodische Bildungen auffinden, so ist dies von der gewöhnlichen Reminiscenzenjägerei ganz verschieden, und mag wohl begründet sein, denn der Musiker weiss Compositionen noch tiefer zu beurtheilen, er weiss und wird es, wenn er unbefangen genug ist, aussprechen, dass ein Kunstwerk eben so selbständig sein kann, wenn es auch in irgend einem dieser Dinge an Vorhandenes gränzt, er weiss, dass noch mehr Geist, noch mehr Kenntniss und Geschicklichkeit zur Entwerfung einer Composition gehören, als das blose Anlehnen an Vorhandenes oder Entlehnen desselben erfordern würde; der Dilettant aber und der nicht durch und durch musikalisch Gebildete wird, so sehr er auch an scharfsinnigen Bemerkungen dieser Art, die freilich nur von oberflächlicher Beurtheilung zeugen, den Musiker übertreffen mag, namentlich bei der Sucht, die scharfsinnige Kritik in das beste Licht zu setzen, dem Componisten meistens das grösste Unrecht thun.

Was will man aber mit solchen Behauptungen? Erstens will man sich als scharfsinnigen Beurtheiler, als Musikverständigen zeigen, und lieber, um sich keine Blöse zu geben, vom Werthe der Composition etwas abzuschneiden suchen, als den Eindruck unbefangen zugestehen; sodann gereicht es oft zu einer gewissen Genugthuung, Gründe aufgefunden zu haben, seinen Mitmenschen nicht geistig befähigter erklären zu müssen, denn nur ungern erhält der wirklich geistreiche Mann die Anerkennung der Welt. Je geringer aber die Bildung, sei es die allgemeine, oder die musikalische im Besonderen ist, desto mehr wird sich die Sucht auf solche Weise zu mäkeln in den kleinlichsten Dingen zeigen; Redensarten folgender Art: diese Melodie, jener Gedanke sei abgeschrieben oder gestohlen (dies sind die termini technici solcher Kritiker), werden dem Componisten alle geistigen Fähigkeiten absprechen, ihm kaum das mechanische Handwerk zugestehen. Wir haben schon früher erwähnt, auf welchen vagen Gründen solche Diebstahlsbeschuldigungen ruhen; wo der wohlwollende Musiker nicht das Geringste findet, wittert so ein Spion die kleinste Note als verdächtig aus und wirbt um sich herum nach Polizei, während der unschuldige Componist sich seines Werkes freut. Beträfe diese scharfe Kritik die mittelmässigen und geringen Leistungen, so wäre kein Wort darüber zu verlieren, nein, sie trifft jede neue Erscheinung, die grössten Künstler der Gegenwart wie die kleinsten sind diesen Beschuldigungen ausgesetzt. —

Wollen wir aber auch jede Behauptung der Art nicht für unwahr erklären, so sind wir doch geneigt, ihr einen anderen Sinn unterzulegen, als man gewöhnlich beabsichtigt. Aehnlichkeiten zweier Gedanken können sich sehr leicht finden, denn selbst der begabteste Componist wird äusseren Eindrücken unterworfen sein, doch wird nicht immer deshalb der Werth, die Selbständigkeit des Einen darunter leiden, und die Bildung, der Ausdruck des Ganzen kann doch ein ganz verschiedener sein. Was würde die Dilettantenwelt dazu sagen, wenn wir mit der Behauptung aufträten: Alles das, was sie an diesen oder jenen Componisten selbständig, als eigenthümlich mit Recht bewundert, finde sich schon längst in vorhandenen Musikstücken vereinzelt oft kaum in anderer Stellung und Verbindung; sie würde uns mit ungläubigen Augen ansehen, und etwas für Anmaassung halten, was wir, bei hinreichenden Mitteln und sorgfältiger Forschung in derselben Weise, wie sie selbst bei neuen Werken zu verfahren geneigt ist, doch zu beweisen uns anheischig machen wollten. Um nur ein kleines Beispiel anzuführen, so ist bekannt, dass folgende Schlussformel



von einem sehr berühmten Componisten in früherer Zeit häufig gebraucht wurde, so dass sie zu den Eigenthümlichkeiten desselben gerechnet wird, die anzubringen Jeden in Verdacht bringen musste. Dieselbe Formel wüssten wir, ja selbst in der in einem Werke desselben Componisten besonders gebrauchten Weise



in einem viel früheren Werke eines Componisten nachzuweisen, wo man sie gewiss nicht vermuthen wird und wo sie vereinzelt, ohne besondere Wirkung erscheint. Wollte man auf solche Dinge ein besonderes Gewicht legen, wie säuke der Werth der neueren Musik! Nein, nicht in diesen Dingen beruht der Werth eines Kunstwerkes, die Idee desselben, die Gedanken in ihrer ganzen Erscheinung, nicht in ihrer Zersplitterung, in ihrer Verwendung, Verknüpfung und Verbindung zum Ganzen, machen es aus. Wer denkt jetzt noch bei dem allgemein bewunderten *Beethoven* daran, wie viel Mozart'sches, Haydn'sches sich in den Werken der früheren

Periode findet? Wer möchte ferner den Einfluss eines solchen Meisters auf die Componisten der Gegenwart nicht natürlich finden, oder deswegen den geistigen Gehalt derselben herabsetzen wollen?

Die Selbständigkeit oder Originalität eines Componisten suchen wir zunächst in Erfindung der musikalischen Gedanken, des Stoffes überhaupt, sodann in der Behandlung der harmonischen Mittel, und zuletzt in Benutzung, Verarbeitung des Stoffes selbst. Es gibt wenig Componisten, die in Erfindung des musikalischen Stoffes, der Gedanken die Originalität zeigen, dass durchaus keine Vergleichung mit Vorhandenem, schon Dagewesenem möglich wäre. Wir möchten auch diese Originalität nicht immer für wünschenswerth halten, da sie häufig in die Sucht ausartet, das Bizarrste zu fördern, und das Verständniss erschwert. Ausser der Selbständigkeit der Gedanken halten wir aber den geistigen Gehalt derselben für wichtiger, als eine besonders ausgeprägte Originalität; diese wird den Mangel jenes nicht ersetzen, sie allein wird den Gedanken als gemacht, gesucht hinstellen, wohl aber wird der geistige Gehalt den Mangel der Originalität nicht empfinden lassen, er wird also der Idee diejenige Selbständigkeit verleihen, die von ihm gefordert wird, mag der zergliederte Stoff Aehnlichkeiten zeigen oder nicht. Der musikalische Gedanke an und für sich selbst mag aber so neu als möglich erscheinen, die harmonischen Mittel, als Sätze desselben, werden sehr häufig zu Verräthern an der Originalität. Dass die Anwendung der Harmonie freilich auch viel Besonderes gestattet, ist wohl zweifellos, dass aber hier dem Besonderen gewisse natürliche Gränzen gesetzt sind, gereicht der menschlichen Natur nur zum Vortheil, denn sie sind uns Bürgen des Verständnisses. Beruhen die harmonischen Tonverbindungen auf natürlichen Grundsätzen, so werden dieselben zwar weithin auszubilden sein, die Beziehung zu den Grundprincipien dürfen aber nicht ohne den grössten Nachtheil verletzt werden. Diese nicht zu verletzende Gesetzmässigkeit, die in engster Verbindung mit dem Gedanken auftritt, bringt sehr leicht die Erinnerung an Vorhandenes hervor und mit ihr bei Gedankenlosen und Oberflächlichen den Vorwurf gegen den Componisten mit demselben Unrechte, als man einen Maler beschuldigen würde, dass er z. B. die menschliche Gestalt ebenso mit Augen, Nase, Mund u. s. w. in derselben Stellung uns vorführt, wie ein Anderer. Eine grössere Mannichfaltigkeit wird die Verwendung, die Bearbeitung des Stoffes zwar gestatten, da die Formbildung, als mit der Verarbeitung eng verbunden, eine weite Ausdehnung zulässt, doch werden auch hier Folgerungen zu erfüllen sein, die dem Componisten die Schule oder die natürliche Anlage lehrt, und die ebenso zu Vergleichung mit anderen führen können, eine Beweisführung, die als zu reichhaltig unser nächster Zweck nicht sein kann, die für den ausgebildeten Musiker auch unnöthig wird.

Wie schon früher erwähnt, erwarten wir von der Darlegung unserer Ansichten nichts mehr, als was jeder Moralist erwarten darf, nämlich er wird zwar die Meinung der Welt nicht ändern, aber doch vielleicht Einzelne zum Nachdenken über einen Gegenstand veranlassen, der in sofern wichtig genug erscheint, als er Belohnung und Kränkung des Künstlers betrifft.

R. —

NACHRICHTEN.

Hamburg. Julimonat. Der abgewichene Monat brachte uns eine neue Oper, die erste seit der nunmehr dreimonatlichen Geschäftsführung der neuen Direction unseres Stadttheaters. *Lortzing's* gemüthlich prosaischer Muse ist das Glück zu Theil geworden, den Novitätenreigen diesjähriger Saison eröffnen zu dürfen, und sein Waffenschmidt von Worms, komische Oper in drei Aufzügen, wurde am 25. Juli zum ersten Male den Brettern anvertraut. Es ist dies ein Werk, welches die früheren Leistungen des Componisten weder überragt, noch auch als niedriger rangirend angesehen werden kann. Lortzing's sämmtliche Leistungen tragen in dieser Beziehung einen ziemlich stabilen Charakter. An Form und Gehalt sind sich alle ähnlich. Einige hübsche Lieder mit ansprechender Melodie, ein oder der andere gut gelungene Chor, mitunter eine passabel originelle Idee, das ist so ziemlich alles Bemerkenswerthe, was auch in dieser Oper dem Zuhörer geboten wird. Dagegen aber stossen wir mehr als zu oft auf unbedeutende, nichtssagende Motive, die ungebührlich breit ausgesponnen werden, auf eine Anzahl von Reminiscenzen, und einen höchst lockeren Zusammenhang des Ganzen. Dazu kommt noch die zum Bedauern ärmliche Handlung, der lahme Gang derselben und ein steifer, in musikalischer Hinsicht theilweise höchst unfügsamer Dialog. Ungeachtet einiger sehr interessanter Einzelheiten, hinterlässt daher das Ganze nur einen sehr matten Totaleindruck. Die Darstellung ging im Allgemeinen sehr gut von Statten, namentlich war es der Tenorist Herr *Kaps* als Knappe Georg, der seiner Rolle in jeder Beziehung Ehre machte: sein erstes Lied musste wiederholt werden. Auch Madame *Fehringer* wusste ihrem Part, als Tochter des Waffenschmiedes, Interesse, und namentlich dem Terzett im Finale des ersten Actes durch originellen Vortrag Würze zu verleihen. Die Titelrolle war in Händen des Herrn *Bost*, der zwar nicht viel aus derselben zu machen wusste, indessen einzelne gute Momente hatte, und im Uebrigen nichts verdarb. Unter dem Auditorium machte sich kein besonderes Interesse für die Novität bemerklich, und die zweite Vorstellung derselben, welche am 29. d. M. statt fand, war nur wenig besucht.

Gäste anlangend, so haben wir noch mit Wenigem der im vorigen Monatsberichte bereits besprochenen Demoiselle *Zerr* zu erwähnen. Im Allgemeinen lässt es sich nicht in Abrede stellen, dass die Coloratur dieser Sängerin wirklich eine ausgezeichnete ist; das mehrfach gerügte unleidliche Tremoliren des Tones jedoch, welches sich bei jeder nur einigermaassen gehaltenen Note bemerklich macht, und ihr höchst mangelhaftes Spiel schwächen und verderben meistentheils den Eindruck, den sie als dramatische Sängerin zu bewirken im Stande wäre.

Digitized by Google

Ihre letzte Rolle, die der Lucia in Donizetti's Lucia von Lammermoor, war noch eine ihrer besten Leistungen, welche ihr denn auch ehrenvollen Applaus und Hervorruf zu Wege brachte.

Ein anderer Gast, Herr *Rauscher*, königl. Würtembergischer Hofopernsänger, dem ein sehr vortheilhafter Ruf, namentlich von Hannover aus, voranging, trat in derselben Oper zum ersten Male unserem Publicum gegenüber, leistete viel Anerkennungswerthes und fand, namentlich in den ersten beiden Acten, Beifall. Ungeachtet die Glanzperiode dieses Sängers einer vergangenen Zeit angehört, so documentirte der Gast sowohl in dieser wie in seinen späteren Vorführungen seine treffliche Kunstgeübtheit in einer Weise, welche die Mangelhaftigkeit des Organs, namentlich die Schwäche der Brusttöne, fast vergessen liess. Wir hörten ihn noch am 14. als Almaviva, am 16. als Otello, am 18. als Robert, und am 23. in den Hugenotten, wo er als Raoul sich verabschiedete.

Demoiselle *Babnigg*, vom Dresdener Hoftheater, gab am 14. Juli als Rosine in Rossini's Barbier von Sevilla ihre erste Gastrolle. Die junge Sängerin besitzt tüchtigen Fond: eine reine, frische, höchst biegsame Stimme, der in den Mitteltönen jedoch etwas mehr Kraft zu wünschen wäre, eine tüchtige Schule, richtige Auffassung und guten Vortrag, Dinge die vereint höchst selten zu finden sind. Ihr Gesang ist ungemein ansprechend, und sie entwickelte schon in dieser ersten Rolle viele echt künstlerische Momente. Gehört jedoch vor allen Dingen eine tadellose Verwendung der vorhandenen Mittel zu den Eigenschaften, welche vorzugsweise den Künstler charakterisiren, so möchte derselben mehr Behutsamkeit im Anbringen von Verzierungen und Ausschmückungen anzuempfehlen sein, denn in diesen scheint sie sich bis jetzt noch in einer Weise zu gefallen, die nahe an Manier grenzt. Eben so dürfte auf die Ausbildung der Coloratur noch mancher Fleiss zu verwenden sein, die, so ausgezeichnet sie auch immer ist, doch manchmal noch das Klare und Perlende vermissen lässt. Den Figaro gab in dieser Vorstellung Herr *Clement*, dem es aber, bei aller Kraft und Schönheit der Stimme, an südlicher Lebendigkeit gebrach. Herr *Gloy*, als Doctor Bartolo, spielte in derjenigen Weise, welche wir seit der Reihe von Jahren, welche er auf unseren Brettern heimisch ist, von ihm gewohnt sind: wacker in der Gesammtauffassung seiner Partie, aber outrirend in den Einzelheiten. Stimme ist ohnehin nicht mehr übrig. Herrn *Bost's* Vortrag als Basilio mangelte es an dem, was ihm bei allen seinen Leistungen abgeht, an feinem Spiel und polirter Vortragsweise.

Noch sang Demoiselle *Babnigg* am 18. Juli in Meyerbeer's Robert der Teufel die Prinzessin Isabelle, am 23. in den Hugenotten, und am 28. in Mozart's Don Juan die Donna Anna. Auch in der ersten und letzten der oben genannten Partieen gab der Vortrag dieser Sängerin eine nicht oft vorkommende grossartige einfache Auffassungsweise und tiefes Gefühl kund. Die Gunst des Publikums wurde ihr auf's Unzweideutigste zu Theil, und es ist nicht zu bezweifeln, dass sie sich diese zu erhalten wissen werde, wenn, wie verlautet, die Direction sich wegen festen Engagements mit ihr geeinigt haben sollte. Wir hätten alsdann das bis jetzt unbesetzte Fach einer Coloratursängerin auf würdige Weise wieder ausgefüllt. In Don Juan sang der Bassist Herr *Dalle Aste* zur Aushilfe den Masetto, da der frühere Inhaber dieser Rolle ohne Abschied plötzlich davon gegangen war, ein Tausch, den das Publicum sich schon gefallen lassen konnte, denn ein so wackerer Masetto wie Herr *Dalle Aste* ihn gab, ist uns seit lange nicht geworden. Weniger als in den eben angeführten Rollen reussirte Dem. *Babnigg* in der Partie der Margaretha von Valois: sie war darin nichts weniger als fest, und ihre grosse Arie im dritten Acte missrieth total, aber über der Aufführung dieser im Allgemeinen sonst so ausgezeichnet von unserem Personal dargestellten Oper schwebte diesmal ein ganz besonderer Unstern. Schon mit der Introduction haperte es gewaltig, sie ging durchweg unsicher; Graf Nevers, unser sonst so wackerer *Clement*, kam gleich im ersten Acte aus dem Context; ein ganzer Satz ging verloren, und nur das Orchester, welches sich so leicht bei dergleichen nicht irre machen lässt, brachte die Sache durch einen gewaltigen glücklich ausgeführten Sprung wieder in's Geleis. Im dritten Acte vergass Madame *Fehringer* das Auftreten und erschien erst, als es zu spät war; und fast sämmtliche Chöre waren unrein. Selbst Herr *Rauscher*, der wie schon oben erwähnt, in dieser Oper als Raoul seine letzte Gastrolle gab, und mit ihm der andere Gast, Herr *Reichel*, der als Marcell zum letzten Male auftrat, wussten ihrer Rolle nicht dasjenige Interesse abzugewinnen, welches man von so durchbildeten und routinirten Sängern zu erwarten berechtigt gewesen wäre.

Unser Opernpersonal fängt schon an, sich zu vermindern. Die Herren *Kren* und *Beck* haben sich, angeblich aus Unzufriedenheit mit der geringen Gage, ohne Weiteres auf und davon gemacht. Dem Beispiele dieser Herren sind bereits mehrere Choristen, und gerade nicht die schlechtesten gefolgt. — Der Bassist Herr *Schott*, der sich durch *Dalle Aste* genirt fühlen mochte, hat nach abgelaufenem dreimonatlichen Debut seinen Contract nicht wieder erneuert, sondern seinen Abschied genommen, und der Abgang noch einiger anderer Mitglieder steht in Aussicht. Wenn das noch eine Weile so fortgeht, so ist es freilich um die kurze Herrlichkeit unserer zu Anfang dieser Saison mehr als complet besetzt gewesenen Oper bald gänzlich geschehen.

Concerte anlangend, so gab der Musiklehrer Herr *Otten* zu Anfang dieses Monats eine Privataufführung von Beethoven's vollständiger hier bisher noch nicht gehörten Musik zu den Ruinen von Athen. Den von Griepenkerl dazu verfassten Text declamirte die bekannte seit einiger Zeit hier anwesende *Sophie Schröder (-Kunst)*, ungeachtet ihrer vorgerückten Jahre mit ausgezeichnetem, von Feuer und Leben sprühendem Vortrage.

Von Virtuosen concertirte nur ein einziger: *Max Bohrer*, der gediegenen, Erinnerungen an eine frühere classischere Zeit wieder erweckenden Violoncellisten Einer und Aeltester. Seine Vortragsweise, die am Meisten der von Romberg nahe steht, bildet nichts destoweniger bereits einen Uebergang zur neueren Manier oder Schule,

Digitized by Google

wenn man es so nennen will. Er zeichnet sich aus durch kraftvolle markige Bogenführung, vollkommene Technik und verbindet mit rundem schönen Tone ein ruhiges klares Spiel, welches alle kränklichen musikalischen Auswüchse und frazzenhaften modernen Schnörkeleien von sich entfernt zu halten weiss. Er trug unter Anderem ein grosses Potpourri über mejikanische Nationalgesänge vor und ein Souvenir de Bellini, Beides zur grössten Befriedigung des gerade nicht sehr zahlreich versammelten, aber die renommirtesten hiesigen Kunstnotabilitäten unter sich zählenden Auditoriums.

Ein junger Componist, *Michel Berson*, Hamburger von Geburt, ist wieder hier eingetroffen, nachdem er seiner künstlerischen Ausbildung in Paris einen mehrjährigen Aufenthalt gewidmet und nächstdem eine Zeitlang in Italien verweilt hatte. Hier wurde ihm das Glück, sein erstes dramatisches Werk, eine Oper: Luisa di Montfort, in der abgewichenen Stagione auf den Theatern von Florenz und Livorno mit dem entschiedensten Beifalle zur Aufführung zu bringen und die Aufmerksamkeit sämmtlicher kritischen Organe im hohen Grade auf sich zu ziehen. Muthmaasslich beabsichtigt der Componist, seine Oper auch hier zur Aufführung zu bringen, und wünschen wir ihm dazu den besten Erfolg, vor allen Dingen aber einen guten Uebersetzer des Libretto.

Auch ein unter dem Namen *Edgar Mansfeld* früher in mehreren inländischen Organen als Kritiker spukende Engländer *Pierson*, Gatte der ehemaligen Improvisatrice *Leonhard-Lyser*, der sich s. Z. mehrfach sowohl in kritischer als musikalischer Hinsicht zum Gegenstande von allerlei Besprechungen, und einiger nicht völlig mit Glück zurückgewiesenen Angriffe und Beschuldigungen gemacht hatte, befindet sich bereits seit mehreren Monaten hier, um, dem Vernehmen nach, eine von ihm componirte Oper auf hiesiger Bühne zur Aufführung zu bringen. Es scheint jedoch, dass man ihm bei diesem Vorhaben wenig entgegenkommt.

Zum Schlusse sei noch erwähnt, dass die nächste auf unserem Theater vorkommende Opernnovität der „Guttenberg" von *Füchs* sein, und dass der Kapellmeister Herr *Krebs* wahrscheinlich im folgenden Monate *Mendelssohn-Bartholdy's* neues Oratorium, Elias, zur Aufführung bringen wird. Die Hauptpartie, die des Profeten Elias wird in den Händen des Bassisten Herrn *Dalle Aste* einen Repräsentanten finden, wie er nur immer gewünscht werden kann. Mit Nächstem darüber ein Mehreres.

Recensionen.

Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, oder systematisch-chronologische Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien. Von *C. F. Becker*, Organist zu St. Nicolai und ordentlicher Lehrer des Orgelspiels am Conservatorium der Musik zu Leipzig, Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde der k. k. österreich. Staaten zu Wien, Correspondirendes Mitglied des niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst zu Amsterdam u. s. w. Nebst dem Portrait des Verfassers. Leipzig, Verlag von Ernst Fleischer. 1847.

„Zum ersten Mal" — sagt der Verf. in dem Vorwort — „wird hier geboten, was man bis jetzt vergeblich wünschte: eine chronologische und zugleich systematische Zusammenstellung, wenn auch nicht aller — und wer wäre das im Stande! — doch gewiss der meisten und bedeutendsten Tonwerke zweier Jahrhunderte, die Grosses, Schönes und Erhabenes in unendlicher Fülle bieten."

Gewiss eine der schwierigsten, interessantesten und nützlichsten Aufgaben im Gebiete der musikalischen Kunstforschung, und hier auf eine Weise gelöst, wie sie nur einem solchen mit umfassender Gelehrsamkeit, ausdauerndster Geduld und systematisch ordnendem Geiste ausgestatteten Manne möglich werden konnte.

Wir geben zunächst das Inhaltsverzeichniss des Buches, um den Reichthum des darin Gebotenen und die zweckmässige Anordnung desselben anschaulich zu machen. — Das Ganze besteht aus vier Hauptabtheilungen, unter welchen sich alle Erscheinungen dieser beiden Jahrhunderte einfach und natürlich aneinander reihen.

Erste Abtheilung: *Tonwerke für die Kirche*. *I.* Messen. A. Messen ohne Instrumentalbegleitung. B. Messen mit Instrumentalbegleitung. C. Missae pro Defunctis. *II.* Motetten. A. Motetten ohne Instrumentalbegleitung. B. Motetten mit Instrumentalbegleitung. C. Moduli et Modulationes. D. Concentus. *III.* Psalmen. A. Psalmen ohne Instrumentalbegleitung. B. Psalmen mit Instrumentalbegleitung. C. Vesper-Psalmen. D. Bass-Psalmen. E. Einzelne Psalmen. F. Psalmen nach der Version des Cl. Marot und Th. de Beza. G. Psalmen nach der Version des A. Lobwasser. H. Psalmen nach der Version des P. Dathenus. *IV.* Magnificat. *V.* Litaneien. *VI.* Hymnen. *VII.* Vesper- und Marien-Gesänge. *VIII.* Concerte. *IX.* Symphonien. *X.* Dialogen. *XI.* Falsi Bordoni. *XII.* Cantiones sacrae. *XIII.* Tonwerke für bestimmte Feste und Zeiten. A. Weihnachtsgesänge. B. Passionen und Gesänge für die Charwoche. C. Ostergesänge. *XIV.* Completorien, Introitus und Offertoria. *XV.* Gesänge zum Todtenfest und am Grabe. *XVI.* Hochzeitgesänge. *XVII.* Allgemeine Sonntag- und Fest-Gesänge. *XVIII.* Ein- und mehrstimmige Gesangbücher und geistliche Lieder. *XIX.* Liturgien.

Zweite Abtheilung: *Tonwerke für Haus und Kammer*. Erster Abschnitt: Tonwerke für Gesang. *I.* Ernste Dichtungen mit Melodien. *II.* Arien. *III.* Madrigale. *IV.* Oden. *V.* Sonets. *VI.* Cantaten. *VII.* Chansons. *VIII.* Canzonen. *IX.* Canzonetten. *X.* Vilanellen. *XI.* Bicinia und Tricinia. *XII.* Gesänge und Lieder. *XIII.* Tanzlieder, Frottole, Ballette und Quodlibets. *XIV.* Vermischte Tonwerke. Zweiter Abschnitt: Tonwerke für Instrumente. *I.* Tonwerke für die Orgel und Tasteninstrumente überhaupt. *II.* Tonwerke für die Laute. *III.* Tonwerke für die Violine und Saiteninstrumente überhaupt. *IV.* Tonwerke für verschiedene Instrumente.

Dritte Abtheilung: *Tonwerke für die Schule*.

Digitized by Google

Vierte Abtheilung: *Tonwerke für die Bühne.*

Hierzu kommt noch ein Anhang: *Tonwerke des* 16. *und* 17. *Jahrhunderts in neuen Ausgaben. Verzeichniss* der sämmtlichen Tonwerke in chronologischer Folge. *Register.*

Aus dieser mannichfaltigen Rubrikenreihe lässt sich der unschätzbare Werth erahnen, welchen das Werk für den Geschichtsforscher und Geschichtsfreund in sich birgt. Wie interessant — schreibt der Autor mit Recht in seiner Einleitung — „mit einem Blick zu überschauen, was vor Jahrhunderten geschaffen war, wie eine Kunstform nach der anderen in das Leben gerufen wurde, wie fast eine aus der anderen erblühte, und ein Meister dem anderen nachfolgte." — Aber höchst belehrend und fördernd muss das Werk auch allen Componisten werden, namentlich denjenigen, welche sich den Einblick wenigstens in die hervorragendsten der darin verzeichneten Productionen verschaffen können. Denn je heller die Erkenntniss, je sicherer das Schaffen. Die Erkenntniss muss aber um so heller werden, je weiter aus der stets befangenen Gegenwart der Künstler zurück und auf den Entwickelungsgang seiner Kunst im grossen Ganzen zu schauen vermag. Da erst lässt sich das durch alle Zeiten Feststehende, aus dem Innigsten Wesen der Kunst Entspringende von dem Wechselnden unterscheiden, welches die verschiedenen Zeitperioden als Modeschmuck darum zu hängen pflegen. Durch das Erkennen des durch alle Zeiten hindurch sich Erhaltenden können wir am Sichersten verwahrt werden vor dem Zurückgang der Kunst, der da eintritt, wo man anfängt die ewigen Gesetze derselben zu verletzen. Wenn wir sehen, welche Schritte der Kunstgeist in's Bessere aufwärts gethan, und was er dabei als unnöthige Fessel abgestreift, als Wesentliches aber überall festgehalten und weiter ausgebildet hat, so werden wir nicht geneigt sein, irgend eine gewonnene höhere Stufe zu verlassen, und auf eine niedere wieder zurückzugehen. Dagegen kann es bei solchem Studium der Vergangenheit wohl auch kommen, dass wir bereits gethane Rückschritte entdecken, und Werthvolles der Vorzeit aus den Augen verloren haben, zu dem wir mit Vortheil zurückzugreifen hätten. Nicht Alles, was aus früheren Tagen verloren ging, hat dieses Schicksal verdient; nicht Alles vielleicht, was wir an die Stelle eines Früheren gebracht, ist eine wirkliche Verbesserung. Auch ein Fortschritt kann täuschend und in Wahrheit ein Rückschritt sein.

Ferner ist das jeweilige Hinwegblicken von den gegenwärtig herrschenden auf frühere musikalische Formen, Stile und Darstellungsweisen eines der wirkungsvollsten Mittel, von beschränkter Nachahmung und Manier abzuhalten und die freie Entwickelung seiner Eigenthümlichkeit, die ursprünglich in jeden Menschen gepflanzt ist, zu befördern. Je mehr Kunstmittel und Formen verschiedener Zeiten dem schaffenden Künstler bekannt sind, je mannichfaltiger und reicher müssen seine eigenen Productionen werden. Hat doch der Gedankenpauperismus mancher neueren Werke keine andere Ursache, als Beschränktheit des musikalischen Gesichtskreises. Sind doch viele moderne Erzeugnisse nichts als Kopieen eines Musters, über das hinaus ihre Verfertiger den Blick zu richten nicht für nöthig befunden haben. Die Vielseitigkeit, ausgeprägte Eigenthümlichkeit und Originalität haben alle ächten grossen Tonkünstler, das lässt sich aus ihren Bildungsgeschichten leicht erweisen, immer vorzüglich mit durch das emsige und tiefe Studium der Hauptwerke aller früherer Zeiten und aus allen musikalischen Ländern gewonnen.

Leider werden die früheren Tonwerke mit der fortschreitenden Zeit immer seltener und immer schwerer zugänglich. In wenigen Privatbibliotheken liegen sie verschlossen für die übrige Welt, die daran Theil nehmen möchte. Wie Viele würden diese Werke studiren, und mit den Augen wenigstens hören wollen. Hier wäre ein so würdiges als einträgliches Unternehmen für eine musikalische Leihbibliothek angedeutet: sämmtliche in diesem Buche verzeichnete, oder doch alle erreichbare davon zu sammeln und nach den Rubriken desselben geordnet auszulegen. Das darauf verwendete Kapital möchte eines der rentirendsten werden, und mit der Zeit, anstatt zu verlieren, an Werth vielmehr steigen, wie alle bedeutenden Alterthümer. Auch würden die Theilnehmer nicht in der Stadt, wo eine solche Bibliothek angelegt, sondern in allen musikalischen Ländern leben, und also das grösste Publikum haben.

In die dunkle Vergangenheit schiffte unser Autor, um aufzusuchen was die musikalischen Altvordern gethan, und wir müssen staunen über die reichen Schätze, welche er entdeckt und zur Kunde der Gegenwart gebracht. Eine zweite Entdeckungsreise hat er nun versprochen anzutreten nach den Lebens- und Bildungsgeschichten der Männer, welche jene Werke geschaffen. Ein Unternehmen, nicht geringer als das hier ausgeführte, vielleicht mit noch mehr Anstrengungen und Mühsalen verknüpft, aber gewiss von allen Geschichtsfreunden mit gleicher Ungeduld erwartet und mit gleichem Danke einst aufgenommen. Möge Kraft und Geduld dem Propheten der Vergangenheit, wie Schlegel die Geschichtsforscher nennt, erhalten bleiben zur Realisirung seiner Vorhaben (denn mehrere noch liegen ihm ausser diesem im Sinn), zu Nutz und Freude der musikalischen Welt und zu seinem eigenen Ruhme.

Kurzgefasste theoretisch-practische Singschule nebst einigen vierstimmigen Vocalsätzen vorzüglicher Meister. Bearbeitet von *F. Miloche*, Domchorregent etc. zu Passau. Passau, bei E. Ambrosi.

Man könnte die obige Singschule in herkömmlicher Weise kurz und bündig so characterisiren: der in seinem Kreise gewiss Anerkennung findende Verf. hat hier zunächst „seinen Schülern ein Lehrbuch in die Hand geben wollen, um etwas Gedeihliches im Gesange zu leisten." In der Einleitung ist das (nach Meinung des Verf.) Allernothwendigste gesagt, ehe man zu singen anfängt. In 7 §§ werden die Ueberschriften: Musik, Ton, Einleitung der Musik, Vokalmusik, Gesangorgane, das Athmen, Stellung des Sängers, näher erläutert. Von Seite 3 an beginnt nun der „praktische"(!) Gesangunterricht mit dem Liniensysteme etc. S. 21 folgt das

Digitized by Google

Zeitmaass mit den gangbaren Kunstausdrücken, S. 23 beginnen Gesangübungen (Treffübung) auf den Sylben ut, re, mi, fa etc., endlich treten S. 27 mehrstimmige Gesänge mit Text ein. Eine nähere Kritik scheint überflüssig, da der Verf. sich ganz in der breitgetretenen herkömmlichen Bahn bewegt; die höhere Kritik soll aber nicht blos referiren, sie soll die Kunst erlösen vom alten Schlendrian, von aller Einseitigkeit, Künstelei und Handwerksmässigkeit, von schwerfeuchter Nebelei und blinder Autoritätsnachbeterei, damit wir vor allen Dingen eine freiere Ansicht vom Kunstgebiete und eine rationalere Einsicht in das Kunstgebiet bekommen; diese freiere Ansicht und diese rationalere Einsicht ist vielleicht in keinem Gebiete der Kunst nöthiger und unentbehrlicher als gerade im Elementargesang-Unterrichte; hier tritt „der Lehrjammer" leider in sehr unerquicklicher und noch dazu oft in höchst aufgeblasener Weise zu Tage; keineswegs will ich hierdurch den Lehrern allgemeinhin einen Vorwurf machen; Manche kennen das Bessere, es liegt aber nicht in ihrer Macht, den Gesangunterricht an Schulen nach ihrem Geist und Sinn einzurichten; die Meisten aber beharren im alten Schlendrian mit einem Wohlbehagen, mit einer Selbstgefälligkeit, welche deutlich bekunden, dass man an eine Perfectibilität dieses Unterrichtszweiges gar nicht denkt und glaubt! — Welcher Unbefangene wird nicht gern die Leistungen unserer Schulchöre, Männergesangvereine etc. anerkennen? — die deutschen Choristen verdienen in rein musikalisch-technischer Beziehung alle Achtung — aber es muss abermals ganz unumwunden ausgesprochen werden: der grösste Theil ist ohne solide Stimmcultur; die meisten Stimmen sind bereits ruinirt, wenn der Körper in die Zeit der Reife tritt; und das ist eben zu beklagen und wird nicht anders werden, wenn nicht der Staat energisch einschreitet. Jeder Gewerbtreibende muss sich einer Prüfung unterwerfen; es wird mit Recht jeder Musicus verlacht, der z. B. als praktischer Geiger Unterricht auf der Oboe, der als Klavierspieler Unterricht auf der Clarinette etc. geben wollte — nur den so schwierigen Gesangunterricht, der noch dazu, falsch betrieben, der Gesundheit höchst nachtheilig wird, kann jeder Pfuscher, der nicht einen kunstgerechten Ton zu erzeugen im Stande ist, ungestraft ertheilen!! — Es ist wahr: unsere gesangtreibende Schuljugend wird meist gründlich unterrichtet in der musikalischen Schrift- und Zeichensprache; sie treibt die Intervallen-, die Takt-Lehre; kurz der deutsche Schulgesanglehrer hält seine Zöglinge in der Regel für „tüchtige Sänger", wenn sie ihren Chor nach Noten richtig treffen (nicht selten abgrölen) können. Daher kommt es denn, dass so viele deutsche Sänger den Gipfel der Gesangskunst in der allen Kunstsinn ertödenden Notenfresserei sehen. Die ersten Gesangübungen müssen sich aber schlechthin darauf beschränken, der Kehle den möglich besten Klang abzugewinnen. Wird die Erzeugung der Vocal-Töne zu einem wesentlichen, für sich bestehenden Elementarlehrbestandtheile erhoben (so dass dabei weniger auf die Tonfortschreitung (Trefflehre), sondern bei jeder angenommenen Fortschreitung allein auf den Wohlklang eines jeden einzelnen Tones geachtet würde), so liegt ausser Zweifel, dass das Treffen der Töne um Vieles erleichtert und die Stimme eine wohlthuendere Klangfülle erhalten wird. In welcher Weise dies zu bewerkstelligen ist, hatte ich bereits früher schon ausführlicher auseinandergesetzt; verfährt man dagegen in herkömmlicher Weise, so werden auch die Resultate dieselben bleiben, d. h. die jugendlichen Sänger werden höchstens gute Notentreffer, aber nimmermehr gute Sänger werden; sie werden ohne eigentliche Stimmcultur ihre Stimme stets vorzeitig ruiniren, und nie eine Ahnung von dem bekommen, was eines Sängers Werth bestimmt. —

G. Nauenburg.

Feuilleton.

Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates zu Wien besitzt eine interessante Galerie Portraits vaterländischer Tonkünstler und Tonsetzer. Der im Jahre 1835 verstorbene Regierungsrath *Sonnleithner*, der eigentliche Stifter jener Gesellschaft, hatte die Sammlung angelegt und liess die berühmtesten Künstler durch tüchtige Meister malen, von bereits verstorbenen aber Kopieen der besten Portraits entnehmen — Alles in gleichem Formate, ungefähr 4 Fuss hoch. Die Gesellschaft kaufte ihm die Galerie ab und stellte sie in ihrem Gebäude auf. Sie enthält 69 Portraits und 12 Büsten der grössten Tonsetzer, unter jenen Mozart, Beethoven, Haydn, Gluck, Gyrowetz, Hummel, Martini, Salieri, Franz Schubert, Weigl, Stadler, Tomaschek u. s. w. Auch der Sänger Farinelli ist darunter.

Das grosse Gesangfest zu Regensburg ist am 25. Juli und den folgenden Tagen herrlich begangen worden. Am 24. war der mit mancherlei Festlichkeiten verbundene feierliche Einzug der Sänger; am 25. das grosse Conzert in der eigens zu dem Feste erbauten prächtigen Halle. Aufgeführt wurde: Psalm von Meltenleitner; Hymne an Odin von Konrad Max Kunz (dem Theaterchordirigenten aus München, der die Aufführungen leitete); Hymne von Vogler; Bundeslied von Perfall; Kriegergebet von Lachner; Bacchushymne aus Mendelssohn's Antigone-Musik. Das Glanzstück war Arndt's Lied vom deutschen Vaterland, und der alte „Prinz Eugen der edle Ritter." — Am 26., nach dem grossen Festmahle, Wettsingen von etwa zwanzig Vereinen (ungefähr sechzig waren bei dem Feste zugegen); am Meisten sprachen die Münchener, Augsburger, Landshuter und Ulmer Sänger an. — Am letzten Tage fand eine grosse Sängerfahrt nach der Walhalla Statt.

Uebrigens wurde beschlossen, das grosse Sängerfest im nächsten Jahre zu Frankfurt am Main zu feiern.

In Braunschweig ging am 25. Juli zum ersten Mal über die Bühne: „der Troubadour", grosse heroisch-romantische Oper in fünf Aufzügen von *Friedrich Schmezer* (dem dortigen ersten Tenor und Opernregisseur), Musik von *Alexander Peska*. Sie scheint sehr gefallen zu haben; Componist, Dichter und Sänger wurden mehrmals gerufen. Der Componist leitete die Aufführung selbst, und die Hauptrollen waren in den Händen der Frau *Fischer-Achten*, der Herren *Pöck*, *Schmezer*, *Bussmeyer* und *Fischer*. — *Schmezer* hat sich schon früher in Operndichtungen versucht: das Buch zu der von *Louis Köhler* in Braunschweig componirten Oper Maria Dolores war von ihm.

In Leipzig gastirte der Baritonist *Brassin* aus Hamburg, gefiel und wurde angestellt. — Weniger sprach Mad. *Eisrich-Leonoff* aus St. Petersburg an. — Auch *Fatime Heinefetter*, die Schwester der *Sabine*, der *Stöckl-Heinefetter* (*Clara*) und *Kathinka H.*, gefiel nur mässig.

Der Grossfürst Thronfolger von Russland hat dem Musikdirector *Neithardt* zu Berlin für die treffliche Ausführung der Musik

Digitized by Google

zum griechischen Gottesdienste während der Anwesenheit des Czarewitsch in Potsdamm einen schönen Brillantring geschenkt.

In Frankfurt am Main wird unter dem Schutze der deutschen Bundesversammlung eine Commission von Rechtsgelehrten und Sachverständigen errichtet, die über das Verbrechen des Nachdruckes an Werken der Kunst und Wissenschaft das Richteramt für alle deutschen Bundesstaaten erhalten soll.

Am 3. August wurde die Saison der königlichen italienischen Oper zu London mit Bellini's Sonnambula geschlossen. Einige nachträgliche Darstellungen fanden dann noch Statt. Im Allgemeinen war der Erfolg bedeutend, namentlich durch *Jenny Lind*. — Dagegen hat die italienische Oper in Wien diesmal schlechte Geschäfte gemacht: das Repertoir (im Ganzen eilf Opern) langweilte, die Sänger waren grösstentheils mittelmässig u. s. w. Es scheint überhaupt, als habe sich die italienische Oper in Deutschland überlebt.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Nachdem der Clavierauszug zur Oper „Zayre" im Drucke nunmehr vollendet ist und mit Höchster Genehmigung zum Besten der hiesigen Hoftheater-Pensions-Anstalt verkäuflich abgelassen werden soll, so wird solches mit dem Hinzufügen hierdurch bekannt gemacht, dass dieser Clavier-Auszug gegen portofreie baare Einsendung des Betrags von

Fünf Thaler Preuss. Courant

pro Exemplar von Herzoglicher Hoftheater-Bibliothek allhier bezogen werden kann.

Coburg, am 29. Juli 1847.

Das Comité für die Hoftheater-Pensions-Anstalt.
Kraiss. Kawaczynski.

In unserem Verlage sind so eben erschienen:

Beiträge
für
Leben und Wissenschaften der Tonkunst
von
Eduard Krüger.
Preis 1 Thaler 25 Ngr.

Hundert
geistliche Lieder
aus dem 16. und 17. Jahrhundert,
in ihren ursprünglichen Tönen und Rhythmen für Männerstimmen bearbeitet, und zum Gebrauche für Prediger- und Schullehrer-Conferenzen, Schullehrer-Seminarien und Männergesangvereine
herausgegeben
von
J. L. Lehner.
Preis 1 Thaler.

Die Lehre
von der
musikalischen Composition
praktisch theoretisch
von
Adolf Bernhard Marx.
Vierter (letzter) Theil. Preis 3 Thaler.

Der Preis eines jeden der früher erschienen 3 Bände ist gleichfalls 3 Thaler.

Der
evangelische Kirchengesang
und sein Verhältniss
zur Kunst des Tonsatzes,
dargestellt
von
C. von Winterfeld.

Dritter Theil: Der evangelische Kirchengesang im 18. Jahrhundert. XXIV und 589 Seiten Text und 276 Seiten Musikbeilagen.

Preis 18 Thaler.

Der Preis der früher erschienenen zwei Bände ist 28 Thaler.

Leipzig, im August 1847.

Breitkopf & Härtel.

In unsererem Verlage ist mit Eigenthumsrecht erschienen:

CARL ZÖLLNER,

Die Zigeuner. Fantasiestücke für vierstimmigen Männerchor. Op. 10. Partitur und Stimmen. Preis 1⅓ Thlr.

Ferner erscheint binnen Kurzem von demselben Componisten:

Die Bundesstaaten, für 4 Männerstimmen.

Leipzig, im August 1847.

Siegel & Stoll.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten August. **Nr. 34.** 1847.

Inhalt: Ueber den Unterricht auf tonlosen Tastaturen. — Melodramatische Zustände in Italien etc. — *Nachrichten:* Aus Sondershausen. Aus Frankfurt a. M. Aus London. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber den Unterricht auf tonlosen Tastaturen.

Von

Flodoard Geyer.

Nichts halte ich in aller Unterweisung, in der Erziehung und Gesetzgebung für mehr praktisch, als sich zurückzuversetzen auf den Standpunkt des natürlichen Anfanges. All' unser Denken ist zunächst ein natürliches, wie man sagt, nach dem gesunden Menschenverstande, so über die Ehe, über den Staat, über den Besitz u. A. Ein solches Sichzurückversetzen in die Kindheit des Menschengeschlechtes führt den Denker einerseits auf das rein Naturgemässe, als den reinen Begriff der Sache, gleichsam das Ding an sich, wie es andererseits alles Monströse ausscheidet, was der Zeit der Verbildung anheimfällt und von dem man blos Kenntniss bekommen zu haben braucht, um es jenem Standpunkte gegenüber zu würdigen. Verbildung heisst eben jeder unnatürliche Zustand der Bildung — ein Zustand, an welchen wir nicht glauben, an den wir Niemand, am Wenigsten die Jugend, glauben machen können, weil diese am Unbefangensten und am Natürlichsten empfindet und urtheilt.

Fragen wir, welche ist denn die natürlichste Unterweisung der Jugend, so scheint die einfachste Antwort: diejenige, welche am Ebesten zur Sache führt, die, welche ihr je früher je lieber dasjenige Material in die Hand gibt, womit sie walten soll. Das oberste Gesetz heutiger Pädagogik, habe ich mir sagen lassen, lautet: „Unterrichte anschaulich". Man fängt nicht mehr damit an, das ABC theoretisch gleichsam auswendig lernen zu lassen und dann es in einzelnen Buchstaben zu lehren, sondern man zeigt dem Kinde das Wort und lässt es dasselbe anschauen und alsdann in seine Theile zerlegen. Der Maler (um den Vergleich auch auf andere, verwandte Gebiete überzuführen) beschäftige das Augenmass. Er lerne die Dinge im Verhältnisse zu einander, er komme je früher je lieber zur Farbe, um ihre Wirkungen u. s. w. zu kennen. Und der Musiker? Einfache Antwort: er erprobe den Klang, lausche dem Tone! Mit welch' überraschendem Gefühl musste das erste musikalische Ohr die Sehne schwirren hören, wie freudig sieht man immer noch Kinder die Tasten niederdrücken, die Saite anstreichen, hineinblasen in eine Pfeife, in ein Blaseinstrument. Nur faule Naturen habe ich gleichgiltig hineinhauchen sehen, ohne einen Ton zu schaffen. Ungeduldig wiederholt der Anfänger seine Versuche, bis er den Ton hat, und ergeht sich eine gute Weile in ihm, um ihn voller und runder herzustellen. Und nun hat man tonlose Tastaturen erfunden und lehrt auf denselben den Kindern die Musik. Musik ohne Ton — Schatten ohne Leben — Schein ohne Wesen — der Fingersprache der Taubstummen vergleichbar.

Man wird entgegnen, hier sei die Aufgabe nicht gestellt, den Ton hervorzubringen. Auf dem Tasteninstrumente sei er ohnehin da und könne vorausgesetzt werden. Hierauf die Antwort: Allerdings, wer ihn schon kennt und, die todten Tasten anschauend, dabei den Ton *CDE* hinzudenkt, wie es Pianisten im Reisewagen öfter thun, um ihre Nerven nicht, sondern nur ihre Finger zu ermüden, und wie es der gebildete, vollendete Musiker überhaupt vermag. Die Jugend aber will selber versuchen, selber schaffen! Sie will sich praktisch ergehen oder zerstören, Jedes nach seinem Sinne. Wer Kinder beobachtet hat, wie eins das andere vom Instrumente wegdrängt, Tasten bunt durch einander tönen zu lassen, wird zugeben, dass nur der Klang sie anzieht und dass sie mit dem Aufhören desselben alsbald dem Instrumente den Rücken zuwenden werden. Also achte ich es für eine Nothwendigkeit, den Anfänger vor das volltönende Instrument zu setzen um so mehr, weil nicht blos die Finger thätig sein sollen, sondern das Gehör mit ihnen zu üben ist. Ganz natürlich, wie man, um schwimmen zu lernen, in das Wasser gehen muss! Derjenige, der die dieser Kunst erforderlichen Leibesbewegungen noch so sehr auf dem Trockenen geübt hat, wird dennoch sofort untergehen, sobald er in den Fluss hinabsteigt. Ebenso wird derjenige, welcher, nachdem er auf der tonlosen Tastatur unterwiesen ist, und an das tönende Instrument kommt, dennoch von Neuem anzufangen und zu versuchen haben. Denn auch der Klang prägt sich dem Ohre ein, der Klang den wir selber hervorbringen zunächst; erst bei weiterer Uebung der, den wir von Anderen an uns herankommen lassen.

Doch was sage ich?! der Schüler soll ja nur Unterricht auf den tonlosen Tasten bekommen; zu Hause hat er sein Instrument. Dort mag er es nach Gefallen erklingen lassen!

Dieser Einwand, den die Methode der tonlosen Ta-

Digitized by Google

statur hier macht, führt zu neuen Erörterungen. Ehe ich zu ihnen übergehe, noch dies! Der Anfänger, der nach der einen Abzweigung der Methode, sonach blos auf der Tischplatte, auf Papierstreifen, die die Tastatur in der Abbildung enthalten, unterrichtet wird, ist ungleich schlimmer daran, als der nach der anderen Weise, welche die sogenannte verbesserte Methode heisst, unterrichtet wird. Diese setzt ihm wenigstens eine Tastatur vor, welche den Vortheil gewährt, die Federkraft der Tasten kennen zu lernen. Auch wird abwechselnd von Einem der zusammen unterrichteten Schüler die Aufgabe gleichzeitig auf einem tönenden Piano ausgeführt. Hier hat der Anfänger doch wenigstens die Erinnerung an den Klang, den er aus dem Unterrichte mit nach Hause nehmen kann, während in dem ersten Falle er ganz fremd dem häuslichen Instrumente naht, ungesättigt aus dem Reiche des Klanges kommend. Man muss den hilflosen Zustand der Jugend kennen, um sich die Verlegenheit zu malen, in welche der junge Anfänger geräth, wenn er dann in seiner Häuslichkeit vor das tönende Instrument gesetzt wird, nachdem er in der Schule auf dem Tische oder auf den leeren Tasten herumgetappt hat. Wie viel hat der einsichtige und ergebene Lehrer mit einem einzigen mässig begabten Zöglinge zu schaffen! Jeder wird zugeben, dass, so anziehend es immerhin ist, die jungen Kräfte in Bewegung zu setzen und zu erziehen, es dennoch höchst mühevoll ist und alle Anstrengungen erfordert, vorerst nur einen Einzigen in der Musik zu unterweisen. Freilich, würden alle die tonlosen Streifen oder Tastaturen auf einmal ertönen, was würde man da hören müssen!? Wenn schon der einzeln unterrichtete Schüler dem Ohre des kunstgeübten Lehrers Gewalt anthut, wie erst eine Anzahl von acht bis sechzehn Anfängern? da wüsste ich nicht, bei wem zu verbessern anfangen, und die Folge müsste sein, von selber das Absperrungssystem einzuführen, und jeden für sich vorzunehmen.

Dies führt von selber auf die oben angedeuteten Erörterungen: kann denn auf mechanischem Gebiete, welchem doch der Unterricht auf tonlosen Tastaturen angehört, ein gemeinschaftlicher Unterricht Vieler zu einer und derselben Zeit stattfinden? Ich sage: nein! Nur das Intellectuelle kann gemeinschaftlich ausgebildet werden, weil es durch das gemeinschaftliche Medium der Sprache möglich ist. Ich will nicht sagen, dass die Stufen der intellectuellen Begabung minder reich verschieden sind, als die der mechanischen. Aber jene setzen geistige Thätigkeiten, diese körperliche, d. h. umständlichere in Bewegung. Dort wird ein geistiges Begreifen, hier ein körperliches sichtbares Greifen vorausgesetzt. Die körperlichen Functionen sind aber nicht so elastisch, so rasch, als die geistigen. Denken kann ich in einem Augenblick an den Kaiser von China und an Schweizerkäse und an Tabakspflanzungen und an das Vaterland des Hydrarchos u. dgl., während ich nicht von der Stelle rücke. Leiblich dort sein, nicht!! Also wäre auch schwerlich möglich, meine beiden Augen acht oder mehr Schülern zuzuwenden, prüfend, ob sie richtig greifen, da ich nichts höre, sondern den Gehörsinn durch den Sehsinn zu ersetzen nothgedrungen bin. Auf intellectuellem Gebiete ist selbst der weniger begabte Schüler dem Ueberlegenen nützlich. Wenn der Lehrer nämlich sich genöthigt sieht, mit dem Ersteren sich vorzugsweise zu beschäftigen, damit er hinter den übrigen nicht zurückbleibe, so befestigt er die Begabteren um so mehr, da sie auch an dem Gegenstande gefesselt bleiben, wenigstens haben sie wiederum Gelegenheit, die entwickelnde Kraft der Lehre und die Kunstgeübtheit des Lehrers kennen zu lernen und sich anzueignen — ein wichtiger Umstand, da Jeder, ohne Ausnahme, einmal wieder zu lehren und so die Schuld an der Menschheit abzutragen hat, die er in der Schule auf sich genommen. Gesetzt nun, der Lehrer könnte auch seine acht Schüler in gleicher Zeit, wenn er sie auf tonlosen Tastaturen unterrichtet, übersehen, so wird, wie es menschlicher Weise nicht anders möglich ist, bei dem ersten Griffe der Finger auf die Tasten sogleich so viel Fehlerhaftes und Ungeschicktes von den Schülern zu Tage gefördert werden, dass die Geduld des Lehrers auf harte Proben gestellt würde, und es kann nicht fehlen, dass alsbald der geschicktere Zögling vor dem weniger glücklich begabten, vor dem ganz tölpischen weit voran sein wird und durch die gleichzeitige Unterweisung mit diesem sich nun zurückgehalten sieht.

Sind also die Stufen der Begabung auf intellectuellem Gebiete nicht minder reich, als auf mechanischem, so sind sie doch ganz und gar nicht so augenfällig als diese. Wir brauchen nur um uns zu sehen; wir dürfen nur in die erste beste Werkstatt eintreten. Hier wird ein Jeder nach seinem Vermögen beschäftigt. Jeder Einzelne wird auf andere Weise belehrt und man kann sagen, die Lehrart des Meisters ist bei jedem Lehrjungen eine andere, abgesehen noch obenein von dem Temperamente des letzteren, lediglich schon in Rücksicht seiner Fähigkeit und Fasslichkeit. So wird es bei der ungeheueren Verschiedenheit der mechanischen Anlagen am gerathensten sein, die Methode nach ihnen zu modeln und nicht den Schüler derselben anzupassen, während auf der rein geistigen Sphäre eher allgemeine Anknüpfungspunkte an Verstand und Vernunft zu finden sein möchten. Man hat auf anderen technischen Gebieten in den letzten Jahrzehenten Versuche gemacht, z. B. im Schreiben und Zeichnen den Unterricht gemeinschaftlich zu treiben. Man hat Normalbücher eingeführt — doch nicht ohne Nachtheil des Schülers, wenn auch vielleicht zu einigem Vortheil für den Lehrer, der da bequemer fortkommt. Indessen dies sind schon Kunstfertigkeiten, in denen wir von Kind an uns üben — denn so wie wir das Auge aufschlagen, üben wir es, nicht so das musikalische Ohr. Aber auch auf jenen eben genannten technischen Gebieten wird dennoch nicht eine gleichzeitige Ausbildung Aller erzielt, sie wird gewünscht, man ist zufrieden, wenn sie nur ganz im Anfange, in den ersten Elementen, buchstäblich in den Grundstrichen, erreicht wird. So weit nun das Ohr als innerlicherer Sinn zartere, verborgenere Seelen-Frictionen in Thätigkeit setzt, um so schwieriger ist seine Heranbildung, und so gut als der Lehrer den schreibenden Schüler ermahnt, die Augen aufzumachen, so unnatürlich wäre es, bei einer Kunst auch nur einen Augenblick das Ohr zu schliessen, einer Kunst, die ohne dasselbe aufhört, zu sein.

Digitized by Google

Daher scheint mir sogar nicht einmal zweckmässig, auch nur, wie in anderen Fertigkeiten in den ersten Anfängen, ohne das Ohr gleichzeitig zu bilden, in der Tonkunst, in der Gehörskunst, zu unterweisen. Wie weit gehen denn auch die ersten Elemente? Das, was intellectuell zu wissen ist, mag hinter der Ausbildung des Ohres zurückbleiben, höchstens mag es gleichzeitig entwickelt werden wie es die Gelegenheit erfordert. Daher der rechte Lehrer gar keine Schule zur Hand nimmt, sondern selber die beste ist, eine lebendige Schule.

(Beschluss folgt.)

Melodramatische Zustände in Italien zu Anfang des Jahres 1847.

Alles will jetzt singen: Menschen und — Drehorgeln. Unter den Menschen sind nicht nur die Italiener, die, kaum der Wiege entlassen, zu trillern anfangen, sondern auch Engländer, Kroaten, Schweden, Deutsche, Spanier, Russen, Griechen, Polen, Ungarn zu verstehen, die jetzt als Virtuosi-Candidati die hesperischen Gefilde überschwemmen. Besonders in Mailand, dem famösen Hauptquartiere der Grande-Armée der Kehl- und Fusskünstler, ist ihr Andrang so stark, dass daselbst bereits ein Singlehrer von Renommé 20 auf einmal in einer Stunde unterrichten muss. Multiplizirt man aber das „Was" mit dem „Wie" wird jetzt gesungen? so steht man an einem musikalischen Abgrund. Von den Heroen der neuen italienischen Oper geniesst man *Rossini* und *Pacini* kaum mehr; *Mercadante* will man nicht; *Bellini* mit seinen paar Opern ist dem Verschwinden nahe; *Ricci* ist beinahe vergessen; *Donizetti* wird man bereits übersatt; *Verdi* erhält sich blos als Modewaare und ist so gut als fertig; die übrigen zahlreichen Maestrini sind nicht einmal der Schatten der obenbenannten. Aeltere Opern geben: wer wird es bei der musikalischen Polymathie der heutigen Schnurrbartgeneration wagen? .... Das qualitative Was befindet sich aber in einem weit kläglicheren Zustande als das quantitative. Das seit *Rossini* in der Oper vorherrschende süsslich fade Sentimentale, die geckenhafte Coquetterie, gezierte Eitelkeit, der dramatische Unsinn, ist nicht mehr zu ertragen.

An ernsthafte Gesangstudien denken die Allerwenigsten noch, und um so weniger, als bei der heutigen sehr anstrengenden Oper die bald fertigen Virtuosi schnell durch andere ersetzt werden müssen, und Italien jahraus jahrein Europa, America, Asien, Africa, wo man sich überall an der italienischen Oper laben will, mit Sängern versehen muss. Die melodramatische Industrie hat ihr Acme erreicht. Die Impresarj, die Theatersensale, die Presse, welch' in einandergreifendes Perpetuum mobile! Maestri und Sänger debutiren jetzt umsonst oder für's Geld, d. h., sie selbst zahlen die Impresa, oder finden einen Mäcen dazu. Ist es nicht Modewaare eines beliebten Maestro, so werden auch nur höchst selten Compositionen umsonst oder für wenige Exemplare, die allermeisten nur gegen baare Bezahlung von Seiten des Componisten gedruckt. Es ist nun so weit gekommen, dass Impresarj und Musikverleger ordentliche Register für Sänger, Maestri und andere Componisten halten, die sich praenotiren lassen, um ihren Schweiss entweder gratis oder für's Geld (Bedeutung wie oben) anzubieten: glücklich der schnell vorrückt. Mit der fast gänzlich von Profanen in der Kunst, nur äusserst selten von sehr dürftigen Sachkennern behandelten Opern-Journalistik sieht es in Betreff des soliden Urtheils und der Unparteilichkeit ganz und gar betrübt aus. Italien hat überhaupt keinen einzigen einheimischen ächten und soliden musikalischen Kritiker: hiezu gehört vor Allem tiefe Kenntniss der technischen und ästhetischen Tonsetzkunst. Wer würde es aber auch wagen, in Italien ein gelehrt musikalisches Urtheil drucken zu lassen? das Geringste was ihm bevorstände, wäre: tüchtig ausgelacht zu werden. Die Drehorgelpest, die jeden heutigen musikalischen Leckerbissen im Verlaufe der Zeit 100,000, sage hunderttausendmal aufträgt (welche respectable Zahl arithmetisch streng bewiesen werden kann): diese frechen, zahlreichen privilegirten Bettler, von denen man behauptet, sie hören ihr Geleier nicht, weil sie es sonst nicht aushalten könnten, nur an einem und demselben Tage bei 100 Mal dasselbe Stückchen ihren Ohren vorzuleiern, verweichlichen die Alles mit- und nachpfeifende Menge vollends. Für den Gebildeten und Gelehrten, welcher das Unglück hat in den Bezirken zu wohnen, wo sie Tag und Nacht ihr Wesen treiben, sind sie eine wahre Höllenpein, und er hat auch die traurige Gelegenheit, zu erkennen, wie alle ihre Stücke, von verschiedenen Maestri, denselben Teig, dieselbe Form, das Geisttödtende haben. Mit unserer heutigen musikalischen Kultur ist es auch leicht zu erklären, wie in der Oper oft Erbärmlichkeiten beklatscht werden, ja Furore machen; wie in öffentlichen Blättern Maestri mit einer kümmerlichen Schule als gelehrte Componisten, als sublim, als Autoritäten erscheinen. Kein Wort von der Kirchenmusik, der einzigen, welche den musikalischen Volksinn zu veredeln im Stande ist; mit äusserst wenigen Ausnahmen existirt sie nicht in Italien. Summa summarum: Maestri, fast keine mehr; Sänger, mehr oder weniger mittelmässige, im Ueberfluss, und von sehr kurzer Dauer; die Opernmusik seit *Rossini*, raffinirt, destillirt und ein mit germanischen und gallischen Ingredienzien amalgamirtes, lärmendes, tobendes Einerlei. Wie wird das Alles enden? Wird man das Operntheater schliessen müssen?.... Die von der Kunst zum Handwerk gesunkene Oper befindet sich im dritten Stadium der Schwindsucht; nur vom Himmel ist Rettung zu hoffen.

Nachrichten.

Aus Sondershausen. Unter der Regierung des jetzigen Fürsten, und namentlich unter der Protection unserer Fürstin, welche sich bekanntlich selbst mit vielem Glücke auf dem Gebiete der Liedercomposition versucht hat, haben unsere musikalischen Zustände einen erfreulichen Aufschwung genommen. Die Kapelle ist nicht unbedeutend vermehrt worden, und wird in ihren Leistungen, namentlich in ihrem Ensemble von nur wenigen

Digitized by Google

übertroffen werden, während unsere Harmoniemusik gewiss dreist mit jedem derartigen Institute in die Schranken treten kann. — Die bekannten Concerte in der romantischen Parkanlage — dem s. g. Loh — bestehen auch jetzt noch fort, und wir haben es ihnen fast allein zu danken, dass wir trotz unserer Abgeschiedenheit mit allen musikalischen Novitäten von nur einiger Bedeutung bekannt geworden sind. Von den einzelnen Mitgliedern unserer Kapelle verdienen, ausser unserem Kapellmeister *Herrmann*, die ehrenvollste Erwähnung Herr *Zenker*, als Trompeter; Herr *Wenkel* als Clarinettist; Herr *Himmelstoss* als Cellist; Herr *Heindl*, Bruder des bekannten *Heindl*, als Flötist; die Herren Gebrüder *Hoffmann* als Oboisten; Herr *Brunnow* als Fagottist; Herr *Mayer* als Hornist. Letzterer würde mit Herrn *Vivier* dreist rivalisiren können, wenn er es verstände, Seifenblasen zu produciren, und wenn er es seiner würdig hielte, das uralte Kunststück mit den vier zu gleicher Zeit geblasenen Tönen auszubeuten und demselben, gleich Vivier, eine Wichtigkeit zu geben, die es nicht hat.

Zu erwähnen ist auch, dass verhältnissmässig selten so viele tüchtige und wackere Dilettanten anzutreffen sein möchten, als bei uns. Diesen Umstand wusste unser wackerer Kapellmeister in der Art glücklich zu benutzen, dass er unter Heranziehung jener Dilettanten bereits im Jahre 1845 einen von allen Kunstfreunden lang gehegten Wunsch verwirklichte und mit einem Orchester- und Gesang-Personal von 150 Mann den ersten Theil von Mendelssohn's „Paulus" aufführte. Dass dieses grossartige Meisterwerk auch bei uns den tiefsten Eindruck hervorbrachte, bedarf wohl keiner Erwähnung. Späterhin hörten wir in gleicher Weise die sieben Worte von Haydn, und es drang sich uns dabei abermals der Wunsch auf, dass es gelingen möchte, unsere vereinzelten Gesangskräfte zu einem Ganzen zu vereinigen, das im Stande wäre, uns öfter, als es zeither der Fall war, Oratorien und dergl. grössere Werke zur Anhörung zu bringen. Im Anfange d. J. ist es nun unserem *Herrmann*, dessen warmes und lebhaftes Interesse für die Kunst wir nicht genug rühmen können, gelungen, auch den vorerwähnten Wunsch zu realisiren, indem er einen Gesangverein (für gemischten Chor) constituirte, welcher am Charfreitage d. J. die Reihe seiner öffentlichen Productionen mit Spohr's letzten Dingen unter dem entschiedensten Beifall des Publikum eröffnete und von dem wir uns für die Zukunft noch die herrlichsten Genüsse versprechen dürfen. Nicht minder bereitete uns unser *Herrmann* auch in dem vergangenen Winter wieder mehrere äusserst genussreiche Abende durch die von ihm arrangirten Quartett-Soiréen, in welchen wir namentlich Gelegenheit hatten, seine Virtuosität im Pianoforte- und Geigenspiele zu bewundern. Dass die gewiss in jeder Beziehung gediegenen Leistungen der Quartettisten (Herr Kapellmeister *Herrmann* 1ste Geige, dessen Bruder *Carl Herrmann* 2te Geige, unser wackerer Stadtmusikus *Barthel* Bratsche und Herr *Himmelstoss* Violoncell) auch auswärts die verdiente Anerkennung fanden, mag am Besten aus dem günstigen Urtheile erhellen, welches von Erfurt aus über ihr derartiges Spiel gefällt wurde, und worüber auch verschiedene musikalische Zeitschriften referirt haben. — Ganz neuerdings hat unsere Kapelle durch den von Magdeburg hierher berufenen Concertmeister *Uhlrich* einen Zuwachs bekommen, für welchen wir im Interesse der Kunst nicht dankbar genug sein können. Herrn *U.'s* Virtuosität auf der Geige ist zu bekannt, als dass wir hier noch ein Wort darüber zu verlieren hätten, und es konnte denn auch nicht fehlen, dass er schon bei seinem Probespiel sich den ungetheilten Beifall erwarb.

Endlich wollen wir noch erwähnen, dass wir zu Ende unserer diesjährigen Theatersaison das Vergnügen hatten, eine Oper (die Hochzeit zu Venedig) aufführen zu sehen, die in doppelter Beziehung ein rein vaterländisches Produkt genannt werden muss. Der Verf. des Libretto ist nämlich Herr *Carl Hoffmann*, Mitglied unserer Kapelle, ein in jeder Beziehung gebildeter junger Mann, der Componist aber Herr *Frankenberger*, welcher gegenwärtig noch bei unserem Stadtmusikus *Barthel* conditionirt. Eine so bescheidene Stellung würde gewiss der Aufführung seiner Oper an anderen Theatern unübersteigliche Hindernisse in den Weg gelegt haben. Um so grösseren Dank verdient deshalb unser Kapell- und Theater-Intendant, Herr Oberstallmeister v. Wurmb, dass er den beiden jungen Leuten Gelegenheit gab, ihr Werk zur Aufführung zu bringen. Es würde uns zu weit führen, wenn wir den Text sowohl, als die Composition einer gründlichen Besprechung unterwerfen wollten. Aber das müssen wir billig erwähnen, dass Herrn *Hoffmann's* Text, wenn er auch vielleicht hie und da noch zu üppige Auswüchse des jugendlichen Phantasie-Reichthums enthält, dennoch gewiss viel Talent verräth, und und dass Herr *H.* in diesem Genre dermaleinst unbestritten recht Tüchtiges leisten wird. Eben so glauben wir, in Herrn *Frankenberg* ein nicht gewöhnliches Talent für dramatische Composition erkannt zu haben. Die Oper fand bei dem äusserst zahlreichen Publikum die entschieden günstigste Aufnahme, und Dichter und Componist wurden zu verschiedenen Malen stürmisch hervorgerufen.

Das ungefähr sind unsere musikalischen Zustände, und wenn wir auch nichts von reisenden Virtuosen zu erwähnen haben, da das ganze Heer derselben (mit Ausnahme des berühmten (!) Flötisten *Ritter* und des noch berühmteren (!!!) Pianisten und Organisten *Nardini*) bei uns vielleicht nicht seine Rechnung zu finden hofft und deshalb Sondershausen bei seinen Triumphzügen links liegen lässt, so wird man doch zugestehen müssen, dass unsere Stadt gerade in musikalischer Beziehung nicht ohne mancherlei Interesse ist und wohl verdiente, einmal öffentlich besprochen zu werden.

Th. Carl.

Frankfurt a./M. Gegenwärtig gastirt in Frankfurt eine 17jährige Sängerin Fräul. *Waldhauser* aus Stuttgart, und macht ein solches Furore, dass das Theater-Podium, sobald sie es betritt, einem Blumengarten gleicht. In der That vereinigt sie auch alle Ingredienzien zu einer ausgezeichneten Soubrette, und besitzt dabei das, was vielen ihrer Singesschwestern abgeht, näm-

Digitized by Google

lich Empfindung. Sie gab die Prinzessin in Johann von Paris, in den Hugenotten und in Robert, die Regimentstochter und zwei Mal die Nachtwandlerin, welche letztere Partie auch ganz ihr Genre zu sein scheint. Nur ist sie offenbar noch zu jung, um hinter einander so anstrengende Partien zu singen, und wir rathen ihr daher, statt dessen sich noch so lange einem geregelten Studium zu unterwerfen, bis ihr Organismus die gehörige Kraft erlangt hat, und sie im Stande ist, ihre Register gehörig mit einander zu verbinden. Es wäre Schade, wenn so schöne Fähigkeiten und Mittel nicht über ein Lustrum hinausreichen sollten!

Lortzing's Undine ist hier mit brillanter Maschinerie (von Herrn *Muhldorfer*) zum ersten Mal über die Bühne gegangen, hat nach kühnen Censurstrichen sehr gefallen, und wird sich demnach wohl auf unserem Repertoir erhalten. Viel wird wieder über den Werth der Musik gestritten. Doch sind die Sachverständigen darüber einig, dass sie *Lortzing's* reiches Talent auf's Neue bekundet, und er in diesem Werk wahre Schätze der Harmonie niedergelegt hat. Von einer aphoristischen, unruhigen und fantastischen Originalität verwöhnt, wollen wir an eine solide, klare und nicht nach Effecten jagende kaum mehr glauben. Aber *Lortzing* lass' es gut sein, die Zukunft, die Schlichterin alles Reellen, wird entscheiden. *C. G.*

London. Die beiden hier lebenden deutschen Tonkünstler der Pianist *Adolph Gollmick* und der Harfenist *Oberthür* haben nach einem am 30. April im englischen Stylus gegebenen Concert (in den königlichen Concertsälen Hanover Square) noch drei Ehrenconcerte im Winterton-House veranstaltet, die unter dem besonderen Schutze der Lady *Casse* standen und sich einer zahlreichen Noblesse zu erfreuen hatten. Nebst den Veranstaltern dieser Matinéen wirkten mit: die Sängerinnen *Elide Fagiani*, Misses *Pyne* und *Williams*, Madame *Knispel* und Miss *Novello*; die Sänger *Brandt*, *Knispel* und Sig. *Alessandro Galli;* die Clarinettisten *Sonnenberg* und *Lobeck;* die Cellisten *Hausmann* und *Piatti;* der Flötist *Wustemann;* der Hornist *Witteck;* der Guitarrist *Schulz* und die junge Pianistin Demoisellle *Le Coq*, welche unter Anderem das grosse Trio von Mayseder für Clavier, Violine und Cello, von Herrn *Gollmick* (ihrem Lehrer) und Herrn *Hausmann* begleitet, vortrug. Demois. *Le Coq*, eine unserer besten Pianistinnen, erregte durch die Lieblichkeit ihres Vortrags allgemeinen Beifall. Als hervortretende Ensemble-Stücke sind zu erwähnen ein Duo für Piano und Harfe, von den beiden Concertgebern ausgeführt, und von J. Rummel und Oberthür arrangirt. Es führt den Titel: My heart's on the Rhine (nach einem deutschen Liede von Wilhelm Speyer) und wurde als „Souvenir de Pischek" vorgeführt; ferner ein Original-Trio für Flöte, Clarinette und Horn von *Witteck*.

Diese Gelegenheit findet Referent dieses geeignet, eines Liedes des jungen *Gollmick* zu erwähnen, das den Titel: „Nicht länger darf ich schweigen" führt, hier sehr beliebt, und von Leopold Wrey in's Englische übersetzt wurde. Es ist bei Schott in Mainz und bei Willis in London erschienen, und von einem New-Yorker Beurtheiler, dem Herrn Chevalier de Chatelain, in einem englischen Blatte sehr empfohlen werden.

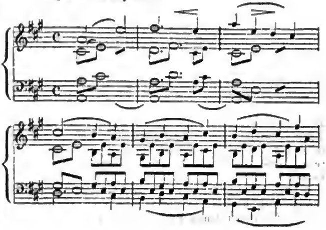
R e c e n s i o n e n.

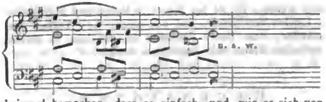
Herr Musikdir. Br. Stade in Jena als Symphoniecomponist.

Die neue, bereits früher in d. Bl. beiläufig erwähnte Symphonie des Herrn Musikdir. *Stade* in Jena hat bei ihrer ersten öffentlichen Aufführung in dem letzten der gewöhnlich statthabenden akademischen Conzerte, deren Reihenfolge überhaupt viel Erbauliches darbot, den lebhaftesten Beifall gefunden, in Folge dessen dem talentvollen Verfasser, dessen vielseitiges, eifriges und erfolgreiches Wirken und Streben für die Hebung des städtischen Musikwesens überhaupt sich von Jahr zu Jahr einer steigenden Anerkennung zu erfreuen hatte, bereits mehrfache, ehrenvolle Beweise von Achtung und Auszeichnung von Seiten der Akademie sowohl wie des Publikums zu Theil geworden sind. In der That gereicht dieses Tonwerk der Dessauer Schule, aus welcher Herr *Stade* hervorgegangen ist, zu grosser Ehre, und nach zweimaligem Hören desselben, so wie nach Ansicht der Partitur, zweifeln wir nicht, dass es auch an anderen Orten und ohne die unmittelbare Einwirkung der in seiner nächsten Umgebung so warm anerkannten Persönlichkeit seines Schöpfers jenen Beifall finden werde, welchen freilich in unserem lieben Deutschland gewöhnlich nur fremde Künstler zu gewinnen pflegen.

Sogleich das Hauptthema des ersten Satzes dieser Symphonie ist so glücklich erfunden, es athmet eine so kerngesunde Natürlichkeit und Lebensfrische, und ist dabei so reich an ergibigen Motiven, dass es schon von vorn herein ein günstiges Vorurtheil für das Talent und die künstlerische Bildung des Verf. erwirbt, welches sich denn auch überall, im weiteren Verlaufe des Werkes, in erfreulicher Weise bewährt zeigt. Wir fügen es unter

A. *Allegro.* Streichquartett.





bei und bemerken, dass es einfach, und, wie es sich von selbst versteht, vorzüglich im Mittelsatze, in gewandter lebensvoller Verarbeitung erscheint.

Eben so frisch erfunden ist der zweite Hauptsatz, ein Scherzo, welches in seiner rhythmischen Lebendigkeit und heitereren melodischen Haltung im Trio sich in so hohem Maasse die Gunst des Publikums gewonnen, dass wir es mehrere Tage lang fast auf allen Wegen und Stegen summen und brummen, trillern und pfeifen hörten. Wollte man aber in dieser Popularität ein Zeichen von Trivialität erkennen, so würde man unserem Verf. eben so Unrecht thun, wie etwa einem Mozart, Weber u. A., wenn man so manche ihrer allgemein ansprechenden Compositionen, weil sie alsbald so tief in's Volk drangen, für trivial erklären wollte. Einen wirkungsvollen Gegensatz gegen dieses überaus munter und lebensfroh forthüpfende Scherzo bietet in seiner ernsteren Haltung das folgende Andante, während das Finale als feuriger Erguss der kecksten und übermüthigsten Laune sich geltend macht, in welchem abermals interessante Züge einer geistvollen Combinationsgabe hervortreten. Namentlich ist darin ein Gedanke des Scherzo in rhythmischer Umwandlung so geschickt als wirksam benutzt.

Erwartet man nun von uns als gewissenhaftem Ref. auch die Angabe der etwaigen Mängel dieses Werkes, so könnten wir als solchen, abgesehen von einigen Kleinigkeiten, etwa nur eine gewisse verschwenderische Ueberfülle hervorheben, welche sich da und dort im ersten, vorzüglich aber im letzten Satze bemerklich macht. Es ist dies indess ein Fehler, welchen unser Componist mit den meisten jüngeren Kunstgenossen bei den ersten Versuchen auf dem Felde der Symphonie gemein hat. Mit der Zeit wird er schon sparsamer mit den Gedanken und Kunstmitteln wirthschaften lernen und dann auch in der Musik das Wort bewährt finden: „Mit Vielem kommt man aus, mit Wenigem hält man Haus."

Wir schliessen diese Anzeige unter der dankbaren Versicherung für den Hrn. Verf., dass er uns durch sein Werk einen wahrhaft erquicklichen Kunstgenuss bereitet hat, und mit dem Wunsche, dass dasselbe bald auch an anderen Orten zur Aufführung gelangen und abermals Zeugniss geben möge, wie wenig wir Deutschen Ursache haben, uns Musik und Musiker von Frankreich herüber zu holen. Lernen wir nur unsere eigenen einheimischen Talente, welchen sich Herr *Stade* in dieser Symphonie in rühmlicher Weise beigesellt hat, vorurtheilsfrei und resp. ohne Neid und Missgunst würdigen und anerkennen.

Herr Musikdir. *Stade* hat, ausser dieser Symphonie, bereits auch mehrere treffliche Ouverturen geschrieben, ohne dafür bisher einen Verleger gewinnen zu können. Und dennoch gibt es Leute, welche sich nicht entblöden, junge Künstler, wenn sie ihre Werke ein oder zwei Mal an verschiedenen Orten zur Aufführung bringen, um so in dem Beifall des Publikums den einzigen Lohn ihres Kunstfleisses, die einzige Aufmunterung für ihr dornenvolles Streben zu gewinnen, alsbald in boshafter Weise des Ehrgeizes und der Ruhmsucht zu beschuldigen. That man dies auch bei jungen Malern, wenn sie ihre Bilder, wie es öfter geschieht, an 5 bis 6 Orten zur Ausstellung bringen, oder bei Salonvirtuosen, wenn sie ihre Stücklein dem halben oder ganzen Europa vortrommeln? Es gehört wahrlich unter solchen Umständen eine unverwüstliche Kunstliebe und ein fast übermenschlicher Muth dazu, wenn jüngere Tonkünstler sich an grössere Instrumentalcompositionen wagen sollen. Sie treten da auf ein Feld, auf welchem es unter unzähligen Dornen wahrlich nur wenige Blumen zu pflücken gibt, und auch diese wenigen verkümmert ihnen nur zu oft noch der Dämon des Künstlerneides, der nun einmal kein anderes Lob, als das eigene, zu ertragen vermag.

Möge Herrn *Stade* das Glück zu Theil werden, für die volle Entfaltung seines schönen Talentes einen gebahnteren Weg zu finden, als es leider in der Regel der Fall ist. —

Singübungen mit Begleitung des Piano. Vorschule zu den 36 Vocalisen von Bordogni, zum Unterricht empfohlen durch die Professoren M. Bordogni, Duprez und Ponchard, von *Jansenne*. Pr. 1½ Thlr., bei Schlesinger in Berlin.

„Von allen bis jetzt erschienenen Vocalisen (sagt der Verf.) wurden die von *Bordogni* als die würdigsten erkannt, um als Einleitung und Uebergang zu allen möglichen (?) Gesangstücken zu dienen. Gerade darum, weil sie vollständig sind, und alle Schwierigkeiten des Gesanges umfassen, muss man den Schüler auf diese etc. vorbereiten." Theilweise sehr wahr, denn die *Bordogni*'schen Vocalisen verdienen die allgemeinste Anerkennung, obwohl sie keineswegs alle Schwierigkeiten des Gesanges überhaupt umfassen, und der Natur der Sache nach auch nicht umfassen können, denn der hiernach geschulte Sänger würde z. B. immer noch bei deutschen Gesangscomponisten auf unerwartete Schwierigkeiten stossen. *L. Jansenne's* Singübungen sind in mehrfacher Beziehung recht brauchbare Vorstadien zu *Bordogni's* Vocalisen, die aber leicht um das Doppelte vermehrt werden könnten; *Jansenne* hat nämlich einzelne, ihm gerade schwierig dünkende Passagen durch homogene Notenfiguren zu erleichtern gesucht und dies ist sonder Zweifel mit praktischem Geschick geschehen; aber mit gleichem Rechte konnten ebenso andere Passagen paraphrasirt werden. Eine systematische, möglichst kurze Solfeggirschule, mit besonderer Rücksicht auf deutsche Gesangmusik, ist zur Zeit immer noch nicht vorhanden. Soll es auch hier besser werden, so müssen vor Allem unsere angehenden Vocalcomponisten die alte italienische Solfeggirkunst eben so gut studiren, wie den Contrapunct; so müssen unsere Conservatorien oder Musikschulen nicht blos practische Sänger bilden, sie müssen auch Lehrer

Digitized by Google

anstellen, die die Gesangkunst theoretisch begründen, sie müssen vor allen Dingen auch gründlich gebildete Gesanglehrer für den Kunstbetrieb erziehen.

G. Nbrg.

Feuilleton.

Die illustrirte Zeitung enthält eine Abbildung der bei dem vlämisch-deutschen Gesangfeste zu Gent vertheilten Medaille (s. diese Blätter, S. 486). Sie zeigt auf der einen Seite einen Barden mit der Harfe, um dessen Hals die Muse des Gesanges, die Leier in der Hand, ihren Arm schlingt. Darüber die Umschrift: „Vlaemisch-duitsch Zangverbond.“ Im Hintergrunde die Stadtthürme, darunter ein Wappen (wahrscheinlich das Genter Stadtwappen) mit der Devise: „L'Union — la Force.“ Auf der anderen steht unter einer von Eichen- und Lorbeerkränzen umgebenen Lyra die Inschrift: „Eerste Verjaringsfeest gevierd te Gent op den XXVII = XXVIII Juny MDCCCXLVII.“ Darunter das Wappen.

Am 10. August starb in Leipzig *Heinrich Gotthilf Portig*, pensionirtes Mitglied des Concert- und Theaterorchesters (Oboist), 57 Jahre alt.

Am 25. und 26. August wird in Leisnig ein Männergesangfest von den vereinigten Mulden-Sängervereinen zu Colditz, Geringswalde, Geithain, Grimma, Hainichen, Mitweida, Rochlitz, Waldheim und Leisnig gefeiert. Ausserdem werden Sänger aus Leipzig, Dresden, Torgau u. s. w. Theil nehmen. Man rechnet auf 300 Sänger. Die Leitung hat Musikdirektor *Ferdinand Adam* übernommen. Für die Hauptaufführung in der Kirche sind nach einem Chorale eine Motette von *Klein* und *Mosen's* Oratorium Hiob, componirt von *J. Otto*, bestimmt; Nachmittags finden auf dem Marktplatze die Wett- und Wechselgesänge Statt.

Am 14. August starb zu Dresden der königl. sächs. Concertmeister *Franz Morgenroth*, 68 Jahr alt.

Boisselot's Oper: „Die Königin von Leon“ hat zu Wien am Theater an der Wien vielen Beifall gefunden.

Die Stadtverordneten zu Leipzig hatten beantragt, dem dasigen Theaterpächter mehrere Erleichterungen zu gewähren: ihm den Pacht zu erlassen, die Gasbeleuchtung auf die Stadtkasse zu übernehmen, die Rathsloge in den Messen dem Direktor frei zu geben. Der Stadtrath hat alle diese Anträge nicht genehmigt; nur soll der Pacht auf einige Jahre, gleichsam probeweise, erlassen werden.

In Lemberg wurde „Mina“, eine ältere Oper von dem Pariser *Ambrosius Thomas*, beifällig aufgenommen.

Der Direktor des Prager Conservatoriums der Musik *J. F. Kittl* ist von der königl. schwedischen Akademie zu Stockholm zum Ehrenmitgliede ernannt worden und hat das diesfallsige Diplom bereits zugesendet erhalten.

Die jugendlichen Sangschwestern, die drei Damen *Berwald* aus Stockholm haben auch in Hamburg Concerte gegeben.

Am 1. August wurde das dritte Lahnsängerfest zu Weilburg unter Leitung der Herren Musikdirektor *Weyand* und *Euler* gefeiert. Es nahmen daran Theil die Liedertafeln von Weilburg, Giessen, Braunfels, Wetzlar, Dillenburg, Hadamar, Herborn, Homburg, Limburg, Usingen, Villmar.

Am 14. und 15. August fand zu Koblenz das alljährliche Gesangfest des mittelrheinischen Gesangvereines Statt. Namentlich hatten sich, ausser den Koblenzern, die Vereine von Mainz, Bonn und Köln betheiligt. Aufgenommen in den Verein wurde die Bonner Concordia, und gerade sie trug auch hier, wie beim deutsch-vlämischen Sängerfeste, anerkanntermassen den Sieg davon.

Im Mozarteum zu Salzburg fand neulich eine interessante Feierlichkeit Statt. Die Professoren und Musiker der Anstalt hatten den Gründer und gegenwärtigen Sekretär derselben, Dr. *Franz von Hilleprandt*, malen lassen und es wurde das Bild festlich aufgestellt. Damit war ein Concert verbunden, worin *Mosart's* C dur-Symphonie und ein Gelegenheitschor von *Otto Nicolai* zur Aufführung kam.

In der französischen Volkskammer trug Herr *Chegaray*, Abgeordneter von Bayonne, auf Unterdrückung des Zuschusses an, den die grosse Oper zu Paris vom Staate bezieht. Nur Paris ernte die Vortheile, es möge daher auch Paris die Lasten tragen. Die Anstalt sei nichts Nationales, keine Pflanzschule junger Talente, wie etwa der Opéra comique, ihr Repertoir schon seit Jahren sehr mager, sie selbst das künstliche Erzeugniss aristokratischer Anstrengungen, und eine unversiegliche Quelle der ärgerlichsten Missbräuche. — Der Antrag ward zwar verworfen, aber nur mit einer sehr unbedeutenden Mehrheit.

Miss *Birch*, die früher in Leipzig bekannt gewordene englische Sängerin, ist bei der grossen Oper in Paris angestellt worden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche
im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig
erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Alard, D., 10 Etudes caractéristiques p. le Violon avec Piano. Op. 18. Liv. 1, 2, 3. à 1 Thlr. 10 Ngr.

Bochkoltz, Anna, Frühlings-Verkündigung, für 1 Singst. mit Pianoforte. 10 Ngr.

— — Geisterstimmen, für 1 Singst. mit Pianoforte. 10 Ngr.

Burgmüller, Fr., Valse sur l'opéra: Ne touchez pas à la reine de Boisselot pour le Piano. 5 Ngr.

Durante, F., 12 Duetti da Camera con accomp. di Pianoforte. Neue Ausgabe, ital. und deutsch. Part. 1. 2. 3. à 25 Ngr.

Gesänge, beliebte, für 1 Singstimme mit Begleitung der Guitarre:

Nr. 17. **Lortzing**, Lied aus Undine: Ich war in meinen jungen Jahren. 7½ Ngr.

Nr. 19. — — Arie a. d. Waffenschmied: Wir armen, armen Mädchen. 7½ Ngr.

Nr. 21. — — Lied a. Wildschütz: Bin ein schlichtes Kind vom Lande. 5 Ngr.

Goldschmidt, S., Fantaisie sur l'opéra: Don Pasquale de Donizetti pour le Piano. Op. 17. 25 Ngr.

Lecarpentier, A., Introd. et Rondo-Polka sur un motif de

Digitized by Google

l'opéra: Ne touchez pas à la reine de Boisselot pour le Piano. Op. 124. 10 Ngr.

Lortzing, A., Undine. Oper für das Pianoforte zu 4 Händen, arr. von F. L. Schubert. 3 Thlr.

Lumbye, H. C., Schlittenfahrt-Galopp für das Pianoforte. Nr. 30. 10 Ngr.

— — Derselbe für Pianoforte zu 4 Händen. 12½ Ngr.

Mayer, C., Valse arr. pour le Piano à 4 mains. 10 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Lieder und Gesänge für 1 Singstimme mit Begleitung der Guitarre. Nr. 1 — 10, à 5 Ngr.

Mozart, W. A., Te Deum f. 4 Singstimmen. Klav.-Auszug. 20 Sgr.

Rosellen, H., Fantaisie brill. sur l'opéra: l'Eclair d'Halévy pour le Piano. Op. 96. 1 Thlr.

Spohr, L., Quartett-Concert für 2 Violinen, Viola und Violoncell mit Bgl. des Orchesters. Op. 131. 4 Thlr. 15 Ngr.

— — Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte. 2 Thlr. 10 Ngr.

Stein, E., Romanze für Bariton als Einlage in die Oper: Der Waffenschmied von Lortzing, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 8. 7½ Ngr.

Bei **B. Schott's** Söhnen in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Beyer, F., 3 Divertissements sur des motifs de l'op.: I Due Foscari. Op. 93.

— — 2 Fantaisies brillantes, Nr. 1 La fille du régiment, Nr. 2. Dom Sébastien. Op. 94.

Burgmüller, Fr., Les Printanières, 3 Polkas: Nr. 1 Eglantine, Nr. 2 Brunette, Nr. 3 Beaudette.

Goria, A., Fantaisie de salon sur des motifs de l'op.: Le bouquet de l'infante. Op. 32.

Marcailhou, Le feu, grande valse.

— — Fenella, valse brillante.

Rosellen, H., Fantaisie brillante s. des motifs de Christophe Colombe. Op. 98.

Steveniers, J., La Sirène, Concertino pour le violon. Op. 9.

— — Souvenirs de Dom Sébastien, morceau de salon. Op. 10.

Wolff, E., Duo brillant à 4 mains sur des motifs de l'op.: L'éclair. Op. 146.

In unserem Verlage ist mit Eigenthumsrecht erschienen:

CARL ZÖLLNER,

Die Zigeuner. Fantasiestücke für vierstimmigen Männerchor. Op. 10. Partitur und Stimmen. Preis 1½ Thlr.

Ferner erscheint binnen Kurzem von demselben Componisten:

Die Bundesstaaten, für 4 Männerstimmen.

Leipzig, im August 1847.

Siegel & Stoll.

Bei **Ernst Fleischer** in Leipzig ist erschienen, und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Becker, *C. F.*, die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, oder systematisch-chronologische Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien. Nebst dem Portrait des Verfassers. Gr. 4to, brosch. Preis 2 Thlr. 15 Ngr.

Unter obigem Titel übergeben wir dem Geschichtsforscher wie dem Musikfreunde ein Werk, welches durch seine eigenthümliche Auffassung wahrhaft neu zu nennen ist und die klassischen Tonwerke jener Jahrhunderte in einer Art zusammengestellt enthält, um in kürzester Zeit mit ihrem Inhalt vertraut zu werden. Auch die Freunde der Hymnologie wie des Volksgesanges werden reichen Gewinn daraus zu erzielen wissen.

Im Verlage von **Wilhelm Besser** in Berlin ist erschienen:

Vierstimmiges Choralbuch

zum

Kirchen- und Hausgebrauch.

Im Auftrage Sr. Exzellenz des Herrn Dr. Bunsen

zu

dessen „Allgemeinem evang. Gesang- u. Gebetbuch"

(Hamburg 1833 und 1846)

bearbeitet und herausgegeben

von

Dr. **Friedrich Filitz.**

Quer 4to. Preis 1½ Thlr.

Ende Juli erschienen in unserem Verlage mit Eigenthumsrecht:

J. van Boom, Introduction et variations brillants sur un thème original pour Piano. Op. 7. 1 Thlr.

— — grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Partiturausgabe. Op. 13. 3 Thlr.

Der Name dieses noch wenig bekannten Componisten wird bald zu den gesuchtesten in der musikalischen Welt gehören, da das Trio namentlich ein Meisterwerk genannt werden darf.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

In 14 Tagen erscheinen in unserem Verlage mit Eigenthumsrecht:

CHARLES MAYER,

Valse Sentimentale pour le Piano. Op. 108.
Ma petite Barque, Romance. Op. 109.
Impromptu. Op. 110.

Leipzig, im August 1847. **Siegel & Stoll.**

Leipziger Bücher-Auction, 1. October 1847.

Die von Herrn Dr. **G. W. Fink** in Leipzig hinterlassene

Bibliothek

soll nebst mehreren andern Sammlungen

werthvoller Bücher aus allen Wissenschaften

am 1. October 1847 zu **Leipzig** öffentlich versteigert werden.

Ich erlaube mir auf den reichhaltigen, so eben erschienenen Catalog, der durch alle Buch- und Antiquariatshandlungen zu beziehen ist, aufmerksam zu machen und empfehle mich zur Besorgung von Commissionen, die ich prompt und billigst effectuiren werde.

Leipzig, den 18. August 1847.

T. O. Weigel, Buchhändler.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten September. **Nr. 35.** 1847.

Inhalt: Ueber den Unterricht auf tonlosen Tastaturen. — Skizzen über Musik und Kunst überhaupt. — *Nachrichten*: Das Sängerfest in Elbing. — *Recensionen*. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Ueber den Unterricht auf tonlosen Tastaturen.

Von

Flodoard Geyer.

(Beschluss.)

Lessing sagt von Raphael, dass, wenn er auch ohne Hände geboren wäre, er doch der grösste Maler aller Zeiten hätte sein müssen. Dies will so viel sagen, dass, selbst wenn dem Genie das Ohr verklebt wird, es doch sich Bahn brechen wird; es muss anders wo hervor quellen; wie man sagt: das Genie sitzt ihm in allen Knopflöchern. Ein so glücklich begabter Schüler kann nach jeder, auch nach der absonderlichsten Lehre, nach einer augenscheinlichen Paradoxie, also z. B. auf tonlosen Tastaturen, dennoch geleitet werden, weil er sich selber bildet: denn innen arbeitet ein göttlicher Funke, der nur angefacht zu werden braucht, um zur hellen Flamme aufzulodern. Von einem solchen Genie eine Methode abstrahiren, weil es mit ihm ein Mal geglückt ist, um dahinein die noch zu Unterweisenden einzwängen zu wollen, wäre unrätblich und gefährlich, weil hier kein Normalzustand vorliegt und nicht Alle Genie's sind.

Es ist nun auch möglich, dass der Lehrer ein Genie ist im Unterrichten und er mit geringen, ja ungünstigen Lehrmitteln dennoch viel mehr fördert, als ein Anderer mit den besten. Wie viel richtet ein feuriges Auge, eine lebhafte Gebehrdensprache, ein obwohl stummes, doch beredtes Aussehen bei der Jugend aus, und doch wird man nicht verlangen können, dass ein jeder Lehrer diese Eigenschaften besitze! Daraus also, dass ein genialer Lehrer einmal versuchsweise oder auch mit Erfolg selbst die musikalische Tastkunst auf tonlosen Papierstreifen gelehrt hat, folgt noch nicht, dass auch alle übrigen Musiklehrer eine gleiche Fähigkeit besitzen werden, oder am Ende gar zur unabweislichen Bedingung die Aufgabe erhalten, nun auch auf der Tischplatte Clavierunterricht zu geben, weil es ja Jener vermocht hat. Offenbar liegt hier gleichfalls ein abnormer Fall vor. Wir können uns jedoch dessen getrösten, wenn wir des alten Sprichworts gedenken: „Bei Gott ist kein Ding unmöglich". So alltäglich das immer klingen mag, so liegt eine tiefere Wahrheit dahinter, indem ja ein solcher Lehrer durch seinen göttlichen Funken überall zündet und das anscheinend Unmögliche möglich macht.

So ist's also auch mit dieser Methode. Sie ist nicht absolut unmöglich, wie eben nichts, aber nur unter den seltensten und glücklichsten Zufälligkeiten rathsam. Treffen diese nicht ein, so mögen nicht selten wohl eigennützige Absichten im Hintergrunde liegen, da es ja natürlich lockender ist, sich lieber von Vielen als von Einem für die Zeit vergüten zu lassen, welche man dem Unterrichte widmen will. Da muss es denn wohl auch die Menge bringen, um mit einem Stichworte zu reden! Und obgleich der Erfolg gering ist, oder ausbleibt, kann doch der Lohn gross sein — der Lohn wird wenigstens für den Lehrer klangvoller als die Tasten und Streifchen für den Schüler! Dazu kommt noch, dass bei der grösseren Anzahl der Schüler der verhältnissmässig geringere Lehrsold die Eltern leicht verlockt, ihre Kinder in diese billige Schule zu schicken, im ersten Augenblicke unbekümmert, ob das Billige auch das Bessere ist.

Es ist aber unmöglich, alle die Nachtheile aufzuzählen, geschweige zu würdigen, welchen der Schüler bei dieser Unterichtsweise ausgesetzt ist, und ich begnüge mich, einige der ersten, grössten und verderblichsten davon anzuführen, indem ich mich des Weiteren auf die obige allgemeine Entwickelung dieses Aufsatzes berufe.

Die Dynamik möchte für den Anfänger zunächst gar nicht vorhanden sein. Bei der häuslichen Uebung würde er sie gleichsam sich selber erst versuchen müssen. Was hälfe es ihm, wenn er theoretisch auch auf Stärke und Schwäche in ihren Abschattirungen aufmerksam gemacht würde? Praktisch bliebe es ihm ja doch fremd. Wie viel Gefühl liegt aber im Tastsinne und wie viel Einfluss übt dieser von vorn herein auf das Clavierspiel! Der Anschlag des Instrumentes in seiner Wechselwirkung zum Tone, die ganze Poesie des Klanges bleibt ihm ja verborgen — und ist das etwa ein geringes Moment des Spieles? Die Rhythmik, nun weiter, ist nicht minder ein materielles Element der Musik, in welchem sie sich ergeht. Nehmt dem Fische das Wasser, nehmt dem Musiker den Rhythmus, und sie werden beide aufhören zu sein! Was erfreut und erfrischt mehr als Rhythmus? schon das Tiktak einer Mühle, Trommel, Castagnetten u. v. A. Wie lächerlich müsste ein Trupp heranziehender Krieger sich ausnehmen, wenn sie auf den Fussspitzen oder auf Strümpfen, mit Verleugnung des Marsch-

Digitized by Google

rhythmus, heranschlichen! Der feurige Knabe, am Ehesten empfänglich für denselben, soll ihn einstweilen, einer Lehrergrille gemäss, vergessen, weil er hier nichts zu hören hat, sondern nur tappen soll. Nicht einen Augenblick! „Komm her, Junge, ich spiele dir den Dessauer; will hören, ob du Rhythmus im Leibe hast, pauke mir auf dem Tische dazu oder auf deiner Trommel, muss sehen, ob aus dir eine Musikant werden kann!" Wie mancher Vater freut sich also über das Stückchen Taktgefühl in dem Jungen, und du, weiser Lehrer, willst ihn mit Papierstreifen oder tonlosen Tastaturen abfüttern? jung bist du nie gewesen, sonst hättest du die Wonne gekannt, mit welcher der Knabe auf seine Trommel geschlagen hat, oder du bist ein Weib, das sich vor der Schärfe des Rhythmus oder vor seinen Einschnitten, Hieb, Stich und Fall fürchtet, oder ein Schwindler, der in der Aussicht auf Gewinn die Leute dumm machen will. Wahrlich, wäre es nicht gerathener, die Knaben zuerst auf einer Trommel oder einem ähnlichen Instrumente im Rhythmus zu unterweisen, ehe sie an die Melodie gingen, als jenen auf tonlosen Tasten abzuschlachten? Welche Gefahr erwächst dem Schüler, wenn auch nur einen Nu der Takt ausser Acht gelassen wird! Es ist eine unsägliche Arbeit, um welche ich Niemanden beneide, eine wahre Strafarbeit, etwa für Gefangene passend, den so Verwöhnten und Vernachlässigten wieder zur Ordnung anzuhalten, wenn er nicht gar einen unsicheren Takt behält und dieser auf andere Lebensverhältnisse nun einen nachtheiligen Einfluss ausübt.

Soll ich endlich noch der Melodik und Harmonik erwähnen, wenn schon elementare, materiellere Formen auf dem Kunstgebiete so für sich selbstredend sprechen?

Mit einem Worte: In einer Zeit, die, wie die unserige, mit ihrem Mechanismus, d. h. mit dem Hange, nur auf mechanischem Wege, nach Art von Maschinen zu lernen, Alles durchdringt — nur in solcher Zeit, wo die Poesie in dem Dampfe der rauchenden Schornsteine verweht, konnte man, absehend von dem Klange, dem Elemente der Tonkunst, allein noch die dürr klappernden Tasten oder nicht einmal sie, sondern einen Tisch mit Papierstreifen belegt, dem Schüler statt der himmlischen Muse vorsetzen, die ersten an sich schon schwierigen Anfänge noch unerquicklicher, völlig tonlos und arm zu machen. Wie oft hat der dem Natürlichen nachsinnende Schüler bei solcher Lehrweise schon die Achsel gezuckt über das Unvermögen, ertönen zu lassen! „Es klingt ja doch nicht, und wenn ich auch statt des zweiten den vierten Finger nähme" — eine Ironie auf die Mechanik selber, welcher sich der Lehrer hat öfter versehen müssen!! Von der anderen Seite wird die Ermahnung zur Aufmerksamkeit und zum Fleiss wenig fruchten, da ja doch die Mühe verloren ist, und auf die Aufforderung, fleissig zu sein, hat man die Entschuldigung gehört: „ei, ich habe das Stück schon zwei Mal durchgespielt" (während nämlich der Vorspieler am tönenden Instrumente erst ein Mal damit fertig war), und dies hat Niemand, selbst der geübteste Lehrer, merken können, aus dem einfachen Grunde, weil es auf tonlosen Tasten geschah und dies selbst der liebe Herrgott nicht hören kann. Der Schüler kommt, wenn er nicht bald die Lust verliert, auf den Gedanken, dass es hier auf eine Tändelei abgesehen sei, und wird zerstreut und dickfellig, weil er den Ernst der Disharmonie, eben so wenig das Verletzende des Klanges als das Angenehme der Consonanz erfährt, und dass hierin der schon Erfahrenste noch in der Erfahrung wachsen könne, wird der Sachkundige einräumen, wie wir ja Alle Alles nur in dem contrastirenden Widerspruche des Positiven mit dem Negativen ansehen und begreifen lernen können. Wenn nun auch ein Kind, ohne ein Bewusstsein über dieselbe, die Methode hinnehmen muss, wie es sie erhält, so kann man doch dem Erwachsenen, der noch anfangen will, nicht zumuthen, sich in dieselbe zu fügen, weil ihm die Paradoxie derselben von vorn herein einleuchtet.

Man denke sich einige Erwachsene in diesem Falle, auf den tonlosen Tastaturen gemeinschaftlich blindlings herumzutappen, und wird man nicht selber bald in ihr Lächeln darüber mit einstimmen, so vermag man sich besser zu verstellen, als ein Possenspieler.

Es ist daher nicht leicht einzusehen, wie Jemand hat gefunden werden können, welcher schriftstellerisch oder in Stellvertretung der ihn beauftragenden Behörde diese unnatürliche Methode hat empfehlen können, und wer es gethan, der mag es vor seinem Gewissen verantworten, es sei denn, dass er annimmt, er meine, was er empfehle, so in der Ausnahme, d. h. so exceptionell etwa, wie oben angedeutet wurde, indem bei Gott kein Ding unmöglich sei, gleich wie ihm es leicht möglich geworden ist, das Paradoxeste was man denken kann, die Tonkunst ohne Töne zu unterrichten, weiter anzuempfehlen. Legen wir dagegen den geistigen und technischen Fähigkeiten des Menschen eine durchschnittliche Begabung zu Grunde, d. h. wollen wir eine Methode, die möglichst Allen angepasst werden könnte, so ist diese (nämlich die auf tonlosen Tasten) nicht nur nicht anzurathen, als man vielmehr davor warnen muss, indem der nachtheiligen Folgen zu viele sind, als dass der geringe Vorzug, den etwa der gleichzeitige gemeinschaftliche Unterricht Vieler gewähren soll, darüber hinwegsehen liesse. Unglückliche Jugend, welche zu solchen Versuchen herhalten muss! Wer wird dich für zwei verlorene Jahre entschädigen? und wenn nun gar dir auf solche Weise die goldene Sonne der Tonkunst für immer untergegangen wäre!

Skizzen über Musik und Kunst überhaupt.

Von

Louise Kindscher.

Musik ist so unfassbar und unendlich, wie Gott und die Liebe. Man kann Gott nicht erklären und weder die Liebe beschreiben, noch die Musik begreifen. Worte sprechen Gedanken, — Töne singen Empfindungen der Seele. Der Odem Gottes lebt in der Musik; die Macht der Liebe legt in sie geheimnissvolles Ahnen und seelige Zuversicht. Im Worte liegt nur Ein bestimmter Gedanke; zu einem Tone verschwimmen tausend Gefühle, die wir wohl empfinden aber nie aussprechen

Digitized by Google

können. Nirgends haben Worte oder Lieder eine solche Zaubergewalt wie Töne, wenn diese im Anschwellen die Seele mit Sehnsucht erheben, und sie dann mit besänftigender Ruhe wieder in sich zurückführen; sie durfte ja einen Augenblick im Himmel verweilen, und nahm seinen Frieden mit zur Erde!

Gott ist die Liebe; Liebe ist Harmonie; Harmonie ist Musik, und Musik fasst in sich Gott und Liebe, sie, die Stimme der Unendlichkeit!

Ein Kranz von auserlesenen Lorbeersprossen.

Händel, der fromme Kirchensänger, dessen Inneres von Religiosität ganz durchdrungen ist, vereinigt in seinen Werken Grösse mit Gefühlstiefe. Seine Glaubenszuversicht öffnet ihm schon im irdischen Leben die Pforten des Himmels, und von dieser Herrlichkeit auf's Höchste begeistert, singt er den Menschen das Hallelujah der himmlischen Heerschaaren.

Bach, der grösste canonische Volksredner und musikalische Riesenbaumeister, verherrlicht in Ideenfülle und Gedankenklarheit die Grundrisse deutschen Nationalcharakters. Seine Schöpferkraft sollte sich gerade in den strengsten Formen ergeben, um seine Gewalt und Macht im höchsten Lichte zu zeigen.

Gluck drang in die verschiedenen Seelenzustände der Menschen ein, und legte in die Schilderung derselben seine edle erhabene Eigenthümlichkeit. Nur er konnte die tragischen Schicksale klassischer Helden malen, und ihren Leiden und Freuden eine würdige Form anpassen.

Haydn, der liebreiche Menschenfreund, geht mit leichtem Sinn über den Ernst des Lebens hin, und kleidet auch seine Erhabenheit in sanfte Milde. Alle seine Töne sind Sonnenblicke aus dem Schöpfungstage eines Paradieses, Erinnerungen aus ferner Frühlingslust, Nachklänge durchlebter Kindheit.

Mozart ist das Urgenie der Musik für alle Zeiten; die Vorgänger seiner Erscheinung waren nur Propheten derselben. Er belauschte die geheimsten Regungen der Menschennatur, und deshalb hat auch Niemand weder vor noch nach ihm einen jeden Charakter so wahr und herrlich zu malen vermocht, wie er. Seine göttlichen Gedanken bietet er uns in gediegener geschmackvoller Form; nirgends eine Lücke oder eckige Schroffheit, sondern Alles passt so genau zu einander, wie die Glieder eines organischen Körpers. Erschütterungen, Ueberraschungen, Klagen, Tändeleien, Ausgelassenheiten, Alles fliesst in einem klaren Strome dahin, und er entzückt immer. Niemand hat so allumfassend geschaffen wie er, denn seine Idee beherrscht jede Form.

Beethoven stellt sich dar, wie der Geist einer höheren Welt, der auf die Erde gebannt ist. Er hat die Menschen lieb gewonnen, und singt auf abgesonderten Pfaden von ihrer Wonne, Treue, Lust, Wehmuth, und freuet sich der herrlichen Natur. Doch plötzlich drängt es ihn, seine Fesseln zu brechen. Er will die Heimath erreichen, und klimmt über gefährliche Abgründe empor bis zum höchsten Gipfel. Doch die Himmelspforte ist verschlossen, und er rast wieder hinunter in Wuth und Schmerz, um sich hier auf's Neue zu besänftigen. Zum Ausdrucke seiner Empfindungen wählt er das erste beste Mittel, häufig gering achtend, ob die äussere Darstellung den Regeln der Schönheit entspreche oder nicht.

Weber, dessen Ideen einem Feenlande entsprossen, herrscht über die gesammte Zauberwelt. Nur er durfte den Elfenklängen lauschen, nur er vernahm Melodieen aus den Wasserwogen; ihm nur brachten die Lüfte den Widerhall ferner Volksgesänge, aber auch Nationallieder seines Mutterlandes tönten lebensfrisch in seine Seele, und Kobolde aller Regionen gehorchten seinem Ruf. Mit feinen Sinnen fühlte er den Wesen ihre Eigenthümlichkeiten ab, und stellte ihre Bilder in neuem selbstgeschaffenem Colorit treffend und herrlich dar.

Spohr's Seele trank sich in Liebe und Sehnsucht voll. Aus diesen überschwenglichen Gefühlen tauchen seine anderen Gemüthsbewegungen hervor, und deshalb ist jeder Ausdruck derselben von eigenthümlicher Wehmuth umflossen. Steter Drang zeigt sich besonders in der Führung der Mittelstimmen, und in den chromatischen Harmoniefolgen. Der Stil ist durch und durch edel. Doch man geniesse seiner Gaben nicht zu viele auf ein Mal, sie möchten sonst überladen.

Mendelssohn fühlte in einem schönen phantasiereichen Sommernachtstraume der Weber'schen Schöpferkraft nach. Empfindungstiefe, geniale Auffassung, interessante charakteristische Form, bisweilen aber auch Unstätheit und Haschen nach Originalität, bezeichnen bis jetzt den grössten Musensohn unserer Tage.

Wer ist grösser, Beethoven oder Mozart?

Sie sind Beide unerreichbar, Beide Heroen, nur ein Jeder auf besondere Weise.

Beethoven beherrscht seine eigenen Schöpfungen und die Gemüther der Zuhörer wie ein Dämon. Ewiges Ringen, Humor, selbst Ironie im schnellen Anspringen der Empfindungen, Funkeln und Sprühen der seltsamsten Kraft, anhaltendes Spannen und plötzliches Durchbrechen machen sein Wesen aus. Er ist in der Kühnheit unerreicht geblieben.

Ist denn aber etwa *Mozart* minder gross und gewaltig, weil er überall von klarer Glorie umstrahlt ist? Nein, so allumfassend wie er, war Keiner, seiner sonnenhellen und sonnenwarmen Tiefe kommt Niemand gleich.

Beethoven's Gedanken treten meist frappirend hervor — bei *Mozart* fügt sich Alles zu Gliedern einer organischen Kette. *Beethoven's* Wiedereinlenken in das Haupt- oder Anfangsthema geschieht mit einem Machtspruch oder anhaltendem Zögern — *Mozart's* majestätischer Gedankenstrom treibt seine Wellen immer ungehindert und gleichmässig weiter.

Beethoven reisst zu Verwunderung und Staunen hin — *Mozart* zieht allmählig inniger und fester an. Vor *Beethoven* möchte man knieen im Staube mit Zerknirschung und dem Gefühl der Niedrigkeit im Herzen — *Mozart's* Klänge aber heben die Seele empor in innigster Verehrung — ihn muss man lieben.

Melodie ist die Seele, Harmonie die Kraft und Rhythmus der innerste Lebenspuls der Musik.

Digitized by Google

Die höchsten Forderungen welche man an ein Kunstwerk stellen kann, sind: Einheit der Idee und Form, Erhebung durch Idee und Form.

Genie und Talent.

Das Talent hat zu irgend einer Thätigkeit besondere Stärke in der Anlage und Ausführung. Das Genie vereinigt damit unerschöpfliche Erfindungskraft, die überall in Form und Idee sich neue Bahn bricht. Das Talent geht den einmal angebahnten Weg fort bis zu einem Punkt, den es nicht übersteigen kann. Beim Genie hört das Fortschreiten und die Vervollkommnung erst mit dem Endpunkte seines Wirkens (Lebens) und nicht mitten in demselben auf. In jedem Werke zeigt sich eine neue Seite, ein neuer Fortschritt; es kann sich nie ausschreiben. Das Talent ist meist nur in einer oder mehreren Formen gross; das Genie beherrscht alle vorhandenen Formen mit gleicher Vollendung, indem es noch neue dazu schafft. Auch das Genie fährt auf einem angebahnten Wege fort, wie das Talent, wie Alles in in der Welt; aber es bewegt sich darauf nach allen möglichen Richtungen hin mit grösster Mannigfaltigkeit. Auch das Talent kann originell sein, und sich eine charakteristische Form aneignen; diese Form wird aber stereotyp und artet endlich gar leicht zur blosen Manier aus, in der eben nicht mehr Idee, sondern nur Form ist. Das Genie ist immer genial, das Talent nur bisweilen, wenn es irgend Etwas bewundernswerth auffallend und geistreich trifft. Göttlich ist der Mensch — aber er ist nicht das Wesen, Gott selbst; allbeleuchtend und erwärmend ist das Genie — das Talent borgt nur einige Lichtblitze davon.

Nirgends ist Stillstand oder Rückgang in der Kunst; auch das Verkehrteste kann manchmal zum Fortschritte beitragen. So hat jedes Zeitalter eine besondere Blüte in der Kunst, in der sich etwas Anderes und Neues offenbart. Ein jeder Classiker, jedes Genie ist vorbereitet gewesen; nöthig war Alles, was vor ihm geschah. Man kann danach in den Kunstleistungen nur den Unterschied von etwas „Bedeutendem" und „weniger Bedeutendem" machen; — schlechthin „unbedeutend" ist Nichts, denn Alles deutet auf Entwickelung und Fortgang.

Objektivität ist nicht gut ohne Subjektivität möglich; jede Anschauung erweckt Empfindung, jede Aeusserung setzt Innerlichkeit voraus. Oft herrscht Eines dem Andern vor, nach der Eigenthümlichkeit des betreffenden Autors. Wird aber das Vorherrschen zu weit geführt, so entsteht beiderseits Unschönheit und Fehlerhaftes. Zu viel Objektivität erregt Langeweile — Subjektivität im Uebermaass wird zur Faselei. Die Objektivität soll die Subjektivität berichtigen, und die Subjektivität soll die Objektivität mit Eigenthümlichkeit der Anschauungen und Ideen beleben.

Nachrichten.

Das Sängerfest in Elbing.

Die grossen Erfolge, welche in den letzten Jahren den Sängerfesten am Rhein, in Thüringen, in Norddeutschland etc. zu Theil wurden, die schöne Bedeutung dieser Feste in socialer Hinsicht sowohl, als auch in Rücksicht auf die Belebung und Förderung eines ausschliesslichen Eigenthumes der deutschen Nation, des Männergesanges, haben auch in den Ostsee-Provinzen unseres Vaterlandes Anklang gefunden, und es gereicht der freundlichen Stadt Elbing zum Ruhme, die erste gewesen zu sein, welche die Idee zur Stiftung eines preussischen Sängerbundes in Anregung brachte durch den Versuch eines Sängerfestes, welches am 8. und 9. August in Elbing selbst festlich begangen wurde. Das Comité hatte alles Mögliche aufgeboten, durch die äusseren Arrangements die Sänger sowohl, wie die Zuhörer zufrieden zu stellen, wobei die Unternehmer durch die freundliche Lage der Stadt selbst, als auch durch die Gastlichkeit ihrer Bewohner, welche mit einander wetteiferten, die fremden musikalischen Gäste bei sich aufzunehmen, wesentlich unterstützt wurden. Ich übergehe alle die Festlichkeiten, welche sich bei einer derartigen Feier von selbst verstehen. Nicht die Schilderung des bunten, fröhlichen Treibens, der Sänger-Aufzüge mit klingendem Spiel und wehenden Fahnen, der Schmausereien etc. liegt in meiner Absicht; nur an den Kern der Sache will ich mich halten, an den rein musikalischen Theil.

Es hatten sich etwa 300 Sänger an dem Feste betheiligt, von denen die Liedertafeln in Elbing, Königsberg und Danzig die Grundlage, den eigentlichen Stützpunkt bildeten. Von diesen drei Städten hatte Elbing die meisten, Danzig die wenigsten Sänger gestellt (eine Anzahl von nur 35 Stimmen). Die musikalische Direction war, mit Ausnahme des Dirigenten der königsberger Liedertafel, in den Händen von Dilettanten, und zwar fand die Einrichtung in der Weise Statt, dass bei dem am ersten Festtage im Theater stattfindenden Conzerte, welches in 3 Abtheilungen zerfiel, der erste Theil von dem Anführer der königsberger Sänger, der zweite von einem Oberlehrer des danziger Gymnasiums (dem Dirigenten der danziger Liedertafel), und die dritte Abtheilung von einem Mitgliede des Comité's in Elbing, einem bewährten Sänger und vieljährigen Vorsteher der elbinger Liedertafel, geleitet wurde. Für den danziger Dirigenten, welcher sich, mit hinlänglich bekanntem Erfolge, im vorigen Winter auch in Opernkritiken für das „Dampfboot" versuchte (es geht doch nichts über den Eifer des Dilettantismus) und ausserdem seit Kurzem einer Liedertafel vorsteht, die aus sehr geübten Sängern besteht und sich eigentlich selbst dirigirt, sobald der Herr Oberlehrer nur den verlangten Ton mit der Stimmgabel angegeben hat, für diesen Dirigenten, sage ich, mochte die Aufgabe, eine ziemlich bedeutende Sängermasse sachverständig zu leiten, wohl zu gross gewesen sein, und wenn seine Eitelkeit ihn dies nicht erkennen liess, so musste die in der ersten Gesammtprobe deut-

Digitized by Google

lich und mannigfach hervortretende Opposition der Sänger gegen solches Dirigiren dem Herrn Oberlehrer die unabweisbare Ueberzeugung geben, dass er sich auf einem ihm durchaus fremden Terrain bewege und dass er vielleicht alles nur Mögliche sei, nur kein Dirigent für ein Sängerfest, an welches man denn doch mit Recht ziemlich hohe Forderungen stellt, und von welchem man etwas Aussergewöhnliches verlangen darf, nicht allein hinsichtlich der Quantität (die blose Masse thut es freilich nicht), sondern mehr noch hinsichtlich der Qualität. Ein auffallendes Tactschlagen allein ist noch lange kein Dirigiren, wenn die Bewegung des Taktstockes nicht unterstützt wird durch eine wahrhaft musikalische Bildung, durch praktische wie theoretische Kenntnisse, durch geläuterten, feinen Geschmack und durch die Gabe, den Sängern den rechten Geist einzuhauchen, damit sie in das vorzutragende Stück geistig belebend eindringen und den Zuhörer unwiderstehlich überzeugen von der ganzen Macht des Gesanges. — Ich habe hiermit eine wesentliche Schattenseite des elbinger Sängerfestes berührt, doch will ich sie nicht ausschliesslich dem Comité zur Last legen; es mögen Umstände obgewaltet haben, die eine delikate Rücksichtnahme wenn auch nicht erforderlich machten, so doch wenigstens entschuldigen lassen. Freilich verlor dadurch das Fest an musikalischer Bedeutsamkeit und an jener Garantie des Gelingens, wie sie die Betheiligung von Musikern an der Direction jedenfalls gewährt hätte. — Das unberufene Hervordrängen des musikalischen Dilettantismus ist überhaupt eine characteristische Erscheinung unserer Zeit. Ich ehre den Enthusiasmus des Dilettanten, sobald er die ihm angewiesenen Gränzen nicht überschreitet. Wen sollte es nicht mit Freude erfüllen, die herrliche Kunst auch im häuslichen Kreise, sei er weit oder eng, geübt zu wissen? Hier kann ein gebildeter Dilettant auf seine Umgebung viel wirken, hier kann er anregen, beleben, begeistern und dazu beitragen, dass das wahrhaft Schöne mehr und mehr Allgemeingut werde. Nur trete er mit seinem Wirken, besonders mit einem Wirken, das, wie das Dirigiren z. B., die erfahrene, geübte Hand eines Berufenen erfordert, nicht vor das Forum der Oeffentlichkeit. Während er dadurch einer übel angebrachten Eitelkeit zu huldigen meint, zuckt der Verständige, welcher das Unzulängliche der Leistung durchschaut, lächelnd die Achsel und denkt: „Der schrecklichste der Schrecken, das ist der Dilettant in seinem Wahn.“ —

Doch, zurück zu dem Sängerfeste. Das erste Conzert fand, wie schon gesagt wurde, am 8. August Abends im Theater Statt. Zu bedauern war es, dass die Stadt keine geeignetere Lokalität darbot. Die beschränkte Bühne bot keinen genügenden Platz dar für die terrassenförmig aufgestellten Sänger, ausserdem war die Umgebung der Coulissen und die enorme Hitze der Klangwirkung, namentlich auch der Reinheit der Stimmen nachtheilig. Ein günstigeres Lokal würde das vereinigte Wirken von 300 Stimmen imposanter haben erscheinen lassen. Im Allgemeinen konnte man mit der Leistung der Sänger, für einen ersten Versuch dieser Art und in Betracht der angeführten hindernden Umstände, zufrieden sein. Den Ansprüchen auf einen fein nüancirten Vortrag wurde indess wenig genügt. Die Farbengebung von Forte und Piano war zwar grösstentheils da, aber es fehlten die Mitteltinten und jene Feinheiten, welche den Männergesang so reizend machen, als: Crescendo's und Decrescendo's, das plötzliche Hervorheben eines Tones, dem zur Stelle ein übereinstimmendes Piano folgt, gleichmässiges An- und Abschwellen etc. etc. Diese letzte Anforderung kann ich dadurch nicht als erfüllt ansehen, wenn der Dirigent der ersten Abtheilung des Conzertes, Herr Cantor und Musiklehrer *Gervais* aus Königsberg, jedes der vorgetragenen Stücke, und oft an ganz unrechter Stelle, mit einem Schwelltone abschliessen liess. — In der ersten Abtheilung zeichnete sich ein Königsberger Soloquartett durch schöne Stimmen vortheilhaft aus, in dem Liede von Zöllner: „Gute Nacht.“ Ein etwas geschmackvollerer Vortrag des ersten Tenoristen würde die Wirkung noch erhöht haben. Recht imponirend trat die Gesammtmasse des Chors in Löwe's: „Germania“ auf; dagegen wurde stark detonirt in dem „Nordischen Schlachtlied“ von Werner. Die begleitenden Blechinstrumente machten das Uebel noch ärger. Ein sehr populär gehaltener, im Polonaisentact geschriebener Chor von Gervais: „Ad arma vocat patria“ wurde kräftig und lebendig gesungen, und gefiel. — Die zweite Abtheilung wurde durch den Priesterchor aus der Zauberflöte: „O Isis und Osiris“ recht würdig eröffnet. Die Auswahl so oft gehörter Lieder, wie „die Kapelle“ von Kreutzer und des Jagdgesanges von Winter: „Laut tönet durch Berg und Thal“ musste befremden. Der bekannte „Abschied vom Walde“ von Mendelssohn wurde recht wacker exekutirt, obwohl der poetische Duft darin nicht zur Geltung kam. — Die dritte Abtheilung, ruhig und umsichtig geleitet von einem elbinger bewährten Sänger, zugleich Hauptunternehmer des Festes, Herrn *Förster*, verdiente den Preis durch die treffliche Auswahl der Productionen. Grösstentheils gelungen, obwohl mit schon etwas geschwächten Stimmen, kam zur Ausführung: 1. Der Sturm, von Lachner. 2. Das Bild der Rose, mit sehr angenehmer Stimme von einem elbinger Tenoristen gesungen. 3. Liedesfreiheit, von Marschner. 4. Das deutsche Vaterland, von Reichardt. 5. Jubelchor von J. Otto. Die Sänger hielten sich brav und effectuirten trotz Hitze und Müdigkeit. — Der zweite Festtag wurde im Freien begangen, in dem reizenden unfern der Stadt gelegenen Lustort Vogelsang. Hier, in dem herrlichen Tempel der Natur, im Schatten reich belaubter Bäume, unter dem blauen Himmelsdome, schien sich die Brust der Sänger zu erweitern, ihre Lieder klangen freier und freudiger, und Tausende von Zuhörern lauschten bald den vollen Klängen des Gesammtchores, bald den Wettkämpfen der einzelnen Liedertafeln, die in rühmlichem Eifer um den Preis stritten. — So endigte das Fest, welches, wenn auch nicht durch vollkommenes Gelingen gekrönt, immerhin ein schönes genannt werden kann. Es hat die Ueberzeugung gegeben, dass es auch im alten Preussenlande nicht an Gesangselementen fehlt, welche fähig und werth sind, gepflegt und vervollkommnet zu werden.

Aber Grosses ist noch zu wollen, Grosses zu erringen. Mögen alle Kräfte vereint dahin wirken, ein

Digitized by Google

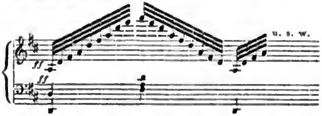
höheres Ziel zu erstreben, möge der nun gestiftete „Preussische Sängerbund" immer schöner erblühen und ein würdiger Vertreter werden eines hochherrlichen Schatzes der deutschen Nation, des Männergesanges. Ein erster Versuch ist gemacht. Es wird bei Versuchen nicht bleiben, wenn die Erfahrung den Mängeln abzuhelfen gelernt hat. Dem sorgfältig gepflegten Keime entspriesst dereinst die Frucht.

Ein Freund des Männergesanges.

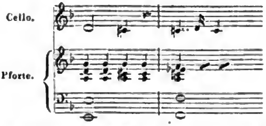
Recensionen.

Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, comp. von *J. C. Metzger*. Op. 1. Wien, bei H. F. Müller. Pr. 3 Fl. 30 Kr. C.-M.

Dieses Trio, vermuthlich die Erstlingsgabe eines Anfängers, bietet wenig Interessantes. Sonaten, Duo's, Trio's etc., wenn sie auch nur für den Unterhaltung fordernden Salon, oder für die Jugend, die sich durch Zusammenspiel üben und befestigen soll, geschrieben werden und sich in leichten gefälligen Gedanken bewegen, müssen doch immer eine schöne edle Form zu bewahren suchen und durch inneren Werth und Gehalt, durch Verarbeitung und geschickte Verwebung der musikalischen Gedanken und Phrasen interessiren. Hier ist davon nichts zu finden, und wir sind in grosser Verlegenheit, gegen den jungen Mann weniger nachsichtig sein zu müssen, als wir es bei einem Opus 1 so gern zu sein pflegen. Es ist darin wenig Gehalt, wenig Geschmack, wenig innerer Zusammenhang, wenig Talent. Im ersten Satze finden wir eine Menge an einander gereihter melodischer Sätze ohne Plan und Zusammenhang, und die wenigen äusseren Effekte, die er hervorbringt, sind eben nur hohle Scheineffekte. Nachdem er uns im 8ten Takte das Thema (d minor) vorgeführt, welches nach 16 Takten recht füglich schliessen konnte, um einem anderen kräftigen zur Ausarbeitung unumgänglich nöthigen Nebenthema Platz zu machen, führt er dieses sogleich mittelst einer Cadenz wieder in Dur FF ein, begleitet es in brillanten, drei Oktaven umfassenden Harpeggien in der Pianofortestimme, die dem modernen Variationenbravourungeschmack längst verfallen, und wohl bei Steigerung und Variirungen von Kantilenen, aber nicht in Sonaten, Trio's etc., am Wenigsten gleich zu Anfang anwendbar sind, wo man die Minen erst geschickt anlegen soll, wenn man später Knalleffect haben will. Zum Belege sehe man Seite 4:



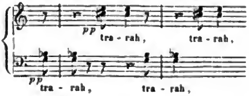
Auch an Härten fehlt es nicht, die das Ohr beleidigen, z. B. Takt 18 und 19 der Uebergang:



Aus ähnlichen Scheineffekten besteht auch zum Theil das Adagio, siehe die Kadenz der Violine und die Figur im Pianoforte beim pp. Am Besten gefällt uns das einfache Scherzo, nur trocken ist es, und das kurze Finale, weil sie sich wenigstens von der Sucht zu glänzen freihalten und ein, wenn auch bescheidenes, Ganze zu bilden suchen. Jedoch fehlt auch hierin Erfindung und Geschmack. Wir wünschen von dem hoffentlich noch jungen Componisten in Zukunft Werthvolleres zu sehen und rathen ihm wohlmeinend, nicht jeden Versuch in die Welt zu schicken.

Quartetten für Männergesang. *Gustav Barth*, Op. 17 Nr. 1. Soldatenlied von *Kopisch*. Pr. 45 Kr. und Op. 17 Nr. 2. Trarah von *W. E. Adam*. Preis 1 Fl. 30 Kr., bei F. Glöggl in Wien.

Beide Chorlieder sind kräftig und wohlklingend; letzteres ist durchkomponirt und mit hübschen Solosätzen verwebt, die ihre Wirkung nicht verfehlen und gern gesungen werden. Ref. empfiehlt diese Lieder und spricht nur seine individuelle Ansicht aus, die ihm im 2ten Liede das „Trarah":



wie Schmerzenslaute erklingen lässt; er gesteht aber gern das Pikante und Wirkungsvolle des Ganzen zu.

Deutsche Liederhalle. Sammlung der ausgezeichnetsten Volkslieder, herausgegeben von *W. v. Zuccalmaglio*, bearbeitet für 4 Männerstimmen von *J. Rietz*, Elberfeld, bei Arnold. Heft 1, 15 Ngr., Heft 2, 15 Ngr.

Wenn Ref. auch den mit gewaltigen Posaunenstössen redenden langen Empfehlungsbrief der Verleger nicht unterschreiben kann, so lobt er doch gern und mit voller Ueberzeugung den in diesen beiden Heften gebotenen köstlichen Liederschatz und die Verdienste der Herren *Zuccalmaglio* und *Rietz*, von denen Letzterer sich der Harmonisirung mit feinstem Takte und rühmlichster Sorgfalt und Gründlichkeit unterzogen hat. Es ist wie in den Gedichten, so auch in der Musik ein gewaltiger Kern. Durch die Einfachheit der Harmonie, und die dadurch hervorgehende leichte Ausführbarkeit derselben, denen

der musikalische Bearbeiter sehr interessante Bässe gegeben hat, werden uns diese Lieder doppelt geniessbar und empfehlenswerth für sinnige, fühlende Sänger, die mehr im Innern als im glänzenden effectvollen Aeussern der Lieder den Werth zu suchen verstehen. Wir erwarten mit Verlangen die baldige Fortsetzung der Hefte, und machen darauf aufmerksam, indem es noch Zeit zur Subscription ist, die die Verleger sehr billig gestellt haben.

Ernst und Scherz. Originalcompositionen für grosse und kleine Liedertafeln, herausgegeben von *Jul. Otto*, Musikdirector in Dresden. 16tes und 17tes Heft, enthaltend: Burschenfahrten. Ein Cyclus von 12 Bildern aus dem deutschen Studentenleben. Dichtung von *Jul. Otto* d. j. Partitur 1 Thlr. Jede der 4 Stimmen 10 Sgr. Textbuch 2½ Sgr. Schleusingen, bei C. Glaser.

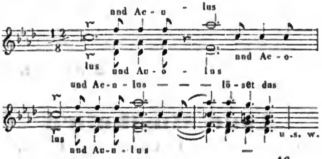
Herr M.-D. *Otto*, durch seine Verdienste um den Männergesang hinlänglich bekannt, hat uns bereits mit 15 Heften beschenkt, die sich im Besitze und Gebrauch der meisten Liedertafeln befinden und sowohl eigene Compositionen, als treffliche Beiträge von Alt, Adam, Fischer, Kreutzer und Reissiger (wir erwähnen nur des Letzteren „König Saul") enthalten. Als Fortsetzung führt er in diesen beiden Heften den Sängern das Studentenleben vor, dessen Erinnerung in seinen ernsten und heitern derben Scenen uns so gern ewig jung und reizvoll bleibt. Wir können uns hier nur mit Aufzählung des reichen Inhalts beschäftigen, welcher das Werk vielseitig zu empfehlen geeignet sein dürfte.

Nr. 1. Studentenlied. Nr. 2. Fuchslied. (Die Verbindung der zwei Motive ist sehr hübsch.) Nr. 3. Das Lied von der Kneipe. Nr. 4. Bundeslied. Nr. 5. Der Commerce. (Sehr sinnig gemacht.) Nr. 6. Die Paukerei. Nr. 7. Ständchen. (Schön; nur der Uebergang von Des nach Adur, Takt 24 ist zu schwierig.) Nr. 8. Manichäerscene. (Sehr drollig und dabei ist die Arie des Wichsier recht wirksam.) Nr. 9. Wanderlied. Nr. 10. u. 11. Bettelstudentenlied und Kirmes. Nr. 12. Valetchor. (Aecht burschikos.)

Sorgfältig einstudirt und mit Humor vorgetragen, müssen diese durch Text zu einem Ganzen verbundenen Scenen herrlich effectuiren.

Meeresstille und glückliche Fahrt. Gedicht von Goethe. Componirt für 4stimmigen Männerchor mit Orchesterbegleitung von *Ludwig Fischer*. Op. 12. Partitur 2 Fl., Orchesterst. 4 Fl. Mainz, bei B. Schott's Söhnen.

Diese treffliche, würdige, und viele Schönheiten enthaltende Composition begrüssen wir mit Freude und empfehlen sie zum Gebrauch bei grösseren Gesangfesten angelegentlich. Die Instrumentirung ist wirkungsvoll und wir rathen mehr zur vollständigen Aufführung mit Orchester, als mit bloser Pianofortebegleitung, damit dem braven Componisten sein volles Recht und die Achtung zukomme, die er verdient. Nur gegen die Deklamation im molto Vivace, Seite 12 und 13 der Partitur, erlaubt sich Ref. Einspruch. Man sehe:



16.

Feuilleton.

Die weimarischen Gäste, Herr *Goetz* und Fräulein *Agthe* haben mit der Wiederholung des unterbrochenen Opferfestes, Ersterer als Murney, Letztere als Mirrha ihre Darstellungen auf der Leipz. Bühne geschlossen. Was dieser Künstler Erscheinung so wohlthuend als achtungswerth macht, ist das durchgängige Streben nach Wahrheit und Natur in Spiel und Gesang, wodurch der reine Kunstsinn sich offenbart. Keine Spur bei ihnen von jenen, in neuerer Zeit immer mehr überhandnehmenden Manieren, welche aus dem Bilde herausaffektirend, nach trügerischen, unmotivirten Effekten haschen, für den Augenblick wohl blenden, aber das Herz nicht in Bewegung bringen können; kein ewiges Tremoliren des abgelebten Alters, keine überall eingedrängten ellenlangen Kadenzen, die nur die Eitelkeit des Sängers, nicht die Empfindung der dargestellten Person ankündigen, kein unstätes Hin- und Herwanken im Tempo, gleich einem Betrunkenen, wodurch das Gefühl zerrissen wird, — überall nur was unmittelbar die Seele bewegen und den Verstand befriedigen kann. Fräulein *Agthe* ist die Schülerin des Herrn *Goetz*, der, ein durchgebildeter Musiker und tüchtiger Virtuos auf der Violine zugleich, sich durch naturgemässe Ausbildung ihrer schönen Anlagen ein besonderes Verdienst erworben. Wollen wir nun keineswegs behaupten, dass beide Künstler in allen Momenten vollkommen gewesen, muss namentlich Fräulein *Agthe* im Dialog noch wärmer und ausdrucksvoller werden, so bewies doch der stets sich gleichbleibende Beifall und oft mehrmalige Hervorruf, dass das Streben nach naturgemässer Kunstleistung sein Recht behält, und zu allen Zeiten die sicherste Wirkung und Anerkennung erringt.

Am 14. August hat sich der Tenorist *Gardoni* zu London mit *Annetta Tamburini*, der Tochter des „Königs der Baritonisten", vermählt.

Am 15. bis 17. August wurde das S. 486 dieser Blätter erwähnte erzgebirgische Sängerfest zu Freiberg begangen. Die fremden Sänger aus Meissen, Wilsdruf, Tharand, Oederan, Zöblitz, Frankenberg u. s. w. zählten über 500. Mit den Freibergern belief sich die Gesammtzahl der Mitwirkenden auf 700.

Das fünfte Liederfest des Thüringischen Sängerbundes ist den 23. Aug. und folgende Tage herrlich gefeiert worden. (S. Seite 543.)

Der Männergesangverein zu Olbernhau, welcher sich neu constituirt hat, beging am 8. August das Fest seiner Fahnenweihe.

Johann Nep. Vogl in Wien ist von der philharmonischen Gesellschaft zu Laibach und von dem Musikvereine in Kärnthen zum Ehrenmitgliede — *Sigismund Thalberg* zum Mitgliede der

Digitized by Google

schwedischen Akademie in Stockholm — *Liszt* zum Ehrenmitgliede des galizischen Musikvereines ernannt worden.

Das Budget des Conservatoriums der Musik zu Neapel beträgt 36,000 Ducati (ungefähr 47,000 Thaler), wofür hundert Zöglinge ernährt und unterrichtet werden. Die Beamten bestehen aus zwei Gouverneuren, einem geistlichen Rektor (!), einem Direktor und 24 Professoren. Der Direktor (gegenwärtig ist es *Mercadante*) erhält 7500 Franken jährlich, die übrigen Lehrer 1200 bis 2500 Franken.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlage von C. Luckhardt in Cassel.

Büttenhausen, W., das Posthorn, Lied für Tenor oder Sopran, mit Begleitung des Pianofortes und der Trompete oder Horn. 10 Sgr.

Bochmann, R., Sammlung beliebter Tänze für das Pianoforte:
1. Polka aus Alessandro Stradella von Flotow. 5 Sgr.
2. Cotillon aus derselben Oper. 7½ Sgr.
3. Winterfreuden-Galopp. 5 Sgr.
4. Lustlager-Walzer. 5 Sgr.
5. Carnevalsklänge-Galopp. 5 Sgr.
6. Aroma-Walzer. 5 Sgr.
7. Isabella-Polka. 5 Sgr.
8. Die Musketiere. Galopp aus den Musketieren der Königin von Halévy. 5 Sgr.
9. Cotillon aus derselben Oper. 7½ Sgr.
10. Aurora-Française. 10 Sgr.

Bott, J. J., Andante cantabile für die Violine mit Orchester. 1 Thlr. 5 Sgr.
— — dasselbe mit Begleitung des Pianofortes. 15 Sgr.
— — sechs Lieder für Tenor oder Sopran. 25 Sgr.
— — Romanze für Pianoforte. Op. 10. 10 Sgr.

Kühmstedt, Fr., sieben Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianofortes. Op. 13. 25 Sgr.

Wiegand, J., Lobgesang für vier Männerstimmen. Op. 13. 5 Sgr.
— — Kyrie eleison und Fuge mit Choral. Für einen Chor von Sopran-, Alt-, Tenor- und Bass-Stimmen. Op. 14. 10 Sgr.

Häser, C., 3 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 6, einzeln:
Nr. 1. Ständchen à 2½ Sgr. Nr. 2. In's Herz hinein à 3 Sgr.
Nr. 3. Frühlingstoaste à 6 Sgr.

Im Commissions-Verlage von **G. W. Niemeyer** in Hamburg sind erschienen:

Vierstimmige Gesänge
der Hamburger
Volks-Liedertafel,
(gegründet von *G. A. Gross*.)

I. — III. Band in Stimmen.
Preis jeder Stimme, gebunden, 7½ Sgr.

Diese gewählte Sammlung bietet sowohl an älteren Volks- und anderen Liedern, als auch an neueren Original-Compositionen eine reiche Auswahl dar, und dürfte bei der progressiven Fortschreitung von den leichteren zu den schwereren Compositionen, besonders für jüngere Gesangvereine so wie für die Liedertafeln der Handwerkvereine die beste derartige Sammlung sein, wie es der Erfolg hier in Hamburg und Umgegend auch genugsam bewiesen hat. Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

ROBERT SCHUMANN,
Romanzen und Balladen für eine Singstimme mit Pianoforte.

Heft IV. Op. 64. Die Soldatenbraut und das verlassene Mägdlein, von E. Moerike. — Tragödie, von H. Heine. ⅔ Thlr.
Heft III. Op. 53. Blondel's Lied, von J. G. Seidl. — Loreley, von W. Lorenz. — Der arme Peter, von H. Heine. ⅔ Thlr.
Heft II. Op. 49. Die beiden Grenadiere und die feindlichen Brüder, von H. Heine. — Die Nonne, von Fröhlich. ½ Thlr.
Heft I. Op. 45. Der Schatzgräber und Frühlingsfahrt, von J. von Eichendorff. — Abends am Strande, von H. Heine. ⅔ Thlr.

Verlag von **F. Whistling** in Leipzig.

In unserem Verlage ist mit Eigenthumsrecht erschienen:

CARL ZÖLLNER,

Die Zigeuner. Fantasiestücke für vierstimmigen Männerchor. Op. 10. Partitur und Stimmen. Preis 1⅓ Thlr.

Ferner erscheint binnen Kurzem von demselben Componisten:
Die Bundesstaaten, für 4 Männerstimmen.

Leipzig, im August 1847. **Siegel & Stoll.**

Anzeige für Musikvereine.

Eine Sammlung der vorzüglichsten Orchesterwerke (Symphonieen und Ouverturen), grösstentheils ganz neue Exemplare, deren Ladenpreis circa 480 Thlr. beträgt, ist um 200 Thlr. zu verkaufen.

Das detaillirte Verzeichniss ist einzusehen bei Herrn **Chr. E. Kollmann**, Buchhandlung in Leipzig.

Die erwartete neue Sendung
ächt römischer Saiten (Mai-Fabrikat) in allen Stärken
ist so eben angekommen in der Musikalien- und Instrumenten-Handlung von **C. A. Klemm** in Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten September. **Nr. 36.** 1847.

Inhalt: Ueber das Bei- oder Nebenwerk in musik. Compositionen. — Nachdruckangelegenheiten. — Ein Concert am Hofe der Königin Victoria. — *Nachrichten:* Aus Koburg. Ueber den Musikzustand in Siebenbürgen. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber das Bei- oder Nebenwerk in musikalischen Compositionen.

Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst.
Von *Adolph Tschirch.*

Alle musikalischen Compositionen, von welcher Art sie auch immer sein mögen, sind mehr oder weniger mit einer Menge von musikalischen Figuren ausgestattet, die sich oft leicht von dem Kunstwerke hinwegnehmen liessen, ohne dass dadurch demselben ein wesentliches Stück entzogen würde. Obschon dieses Bei- oder Nebenwerk in seinem Verhältnisse zu den Haupt- und Grundgedanken eine untergeordnete Rolle spielt, so wird doch Niemand seine Wichtigkeit in Frage stellen, und es dürfte daher wohl gerechtfertigt erscheinen, wenn wir uns über die Natur, das Wesen und die Tendenz desselben einmal etwas ausführlicher verbreiten, um so mehr, als gerade dieser Gegenstand der musikalischen Aesthetik bisher fast nur gelegentlich in Kritiken seine meist sehr stiefmütterliche Erledigung gefunden hat.

Fragen wir nach den Gründen, aus denen der Künstler sich bewogen fühlt, dergleichen Beiwerken in seiner Composition eine Stelle einzuräumen, so tritt uns vor allem Anderen die Absicht entgegen, die nothwendigen und wesentlichen Theile des Kunstwerks zu bereichern. Dass ein Musikstück, ehe es sich zu einem in sich vollendeten Ganzen gestaltet und abrundet, einer solchen Bereicherung bedarf, ist nicht etwa ein Mangel, der sich in den Haupttheilen zeigte, sondern es liegt vielmehr in der Natur der Grundgedanken, die vorzugsweise das Gepräge der Einfachheit an sich tragen müssen, wenn sie sich dauernd und nachhaltig dem Ohre des Hörers einprägen sollen. Dabei darf indessen der schaffende Künstler nicht vergessen, von welch' hoher Wichtigkeit immer die Anlage der Hauptgedanken bleibt; denn in jedem Falle hängt von der Frische und Kraft derselben der grösste Theil der Wirkung eines Musikstückes ab. Treten diese schon an sich, d. h. ohne Verbindung mit dem Beiwerke, energisch und eindringlich hervor, dann ist auch die Gefahr nicht so nahe, dass die Hauptgedanken durch das Nebenwerk zu sehr gedrückt und dadurch in ihrem Eindrucke geschmälert werden. Unsere Componisten können in der That nicht oft genug daran erinnert werden, wie nothwendig es ist, über das richtige Verhältniss der Hauptgedanken zum Beiwerke mit sich in's Klare zu kommen, und die Missverhältnisse, die gerade in diesem Punkte in den Tonwerken unserer Tage oft genug sichtbar werden, sind nicht selten der Grund, warum irgend eine Composition nicht den Effekt macht, den sich der Componist von ihr versprach. Darum ist im Gebrauche des Beiwerkes nichts mehr zu empfehlen, als das bekannte: Modum teneas! Dieses Maasshalten ist es auch, welches den musikalischen Compositionen jene so einnehmende und zauberische Leichtigkeit und Durchsichtigkeit gibt. Hätten sich namentlich unsere deutschen Componisten immer dieser künstlerischen Tugend befleissigt, wie manches ihrer Werke würde den flachen Produkten der Ausländer den Rang abgelaufen haben! Viele deutsche Musikwerke gleichen dem Himmel Deutschlands, er ist vorherrschend dick bewölkt; eben so wie die leichten Weisen der Italiener mit ihrem Himmel den Charakter der Heiterkeit, Klarheit und Durchsichtigkeit theilen. Auch ist es nur zu wahr, dass, wer zu viel sagen will, am Ende gar nichts sagt.

Ist der erste Beweggrund, aus welchem der Künstler das Beiwerk in seine Composition aufnimmt, die Bereicherung der Hauptgedanken, so muss sich noch ein anderer dazu gesellen, wenn anders das Kunstwerk sich als ein in sich vollendetes darstellen soll. Denn wenn das Beiwerk allein zur Bereicherung eines Tonwerks und nicht ausserdem auch zur Erreichung höherer Zwecke dient, so kann der Componist sehr leicht zu grossen Fehlgriffen verleitet werden; denn nicht genug, dass solche blos der Bereicherung wegen hinzugefügte Beiwerke leicht Trennungen im Stoffe herbeiführen können, es wird dadurch auch nicht selten der Zerstreuung des Hörers Vorschub geleistet. Alles Beiwerk, was mit der leitenden Idee nicht eng verwandt ist, führt nur von ihr ab und erzeugt in der Seele fremde Empfindungen. Der Hörer richtet seine Aufmerksamkeit auf die Nebengedanken und hängt diesen nach, und so kommt die Grundidee aus dem Bereiche seiner Wahrnehmungen, sein Interesse wird getheilt, es werden Regungen erweckt, die mit der Hauptempfindung in keinem Zusammenhange stehen, das Kunstwerk kann in solchem Falle unmöglich einen Totaleindruck machen, und es ist kein Wunder, wenn ein grosser Theil der beabsichtigten Wirkung ganz verloren geht. Daraus folgt, dass der produktive Künstler bei Erfindung des Figurenwerks höhere Rücksichten zu nehmen hat und zwar unstreitig diese, dass das Ne-

benwerk mit der Totalempfindung in Harmonie trete. Es muss dieses so gestellt werden, dass es mit den Grundgedanken in tiefem, geistigem Connexe steht. Auf dem Gesichte dieser subordinirten Tongestaltungen, um mich so auszudrücken, müssen sich Züge ausprägen, welche dieselbe Stimmung kund geben, wie sie in dem Grundtone des Kunstwerks sich ausspricht. Man muss es dergleichen Arabesken (denn diese haben wir hier besonders im Sinne) ansehen, dass der Künstler sie nicht hinzugethan habe, um einen leeren Platz auszufüllen, sondern dass er von einem höheren Gesichtspunkte bei ihrer Bildung ausgegangen. Denn nur dann kann man sich wahren Effekt davon versprechen. Athmet die Grundstimme z. B. Adel und Majestät, so müsste das Beiwerk diese Grundstimme nicht verletzen durch leichtfertige Spielereien; — ginge die Tendenz der Hauptgedanken mehr auf eine einfache Naivität hinaus, so würden die untergeordneten Figuren alle Gesuchtheit zu vermeiden haben; — wäre der Hauptcharakter eines Tonwerks Eleganz, so müsste wohl die Grazie die Haupteigenschaft des Beiwerks sein; — spräche sich Ernst und wohl auch Düsterkeit in einer Composition vorherrschend aus, so wären dem Beiwerke schicklicher Weise ziemlich enge Grenzen gezogen; — und würde endlich ein Tonstück von Heiterkeit und fröhlicher Laune durchweht, dann könnte auch jegliche Beigabe mit Scherz und Humor geschwängert sein. Hierin überall das Rechte, Beste und Entsprechendste zu treffen, bleibt allerdings mehr dem Gefühle des schaffenden Künstlers überlassen, als es sich durch Worte beschreiben lässt, die im besten Falle immer unzureichend bleiben, weil doch immer erst an Beispielen vollkommen klar werden kann, was hiermit gemeint ist. Ein aufmerksames Analysiren klassischer Tonstücke und eine gründliche Prüfung, welche Empfindungen durch die einzelnen Tongestaltungen zum Ausdrucke gekommen sind, wird auch hier den nach tieferer Einsicht Strebenden auf die rechten Wege leiten.

Uebereinstimmung, innerer Zusammenhang und eine geistige Verwandtschaft sind daher die Forderungen, mit denen wir dem Künstler rücksichtlich der dem Tonstücke gegebenen Beiwerke entgegentreten, und wir würden uns auf Grund dieses Princips zum Tadel berechtigt halten, wenn der Componist durch Ueberfüllung in den Beiwerken unser Gehör von der leitenden Idee abziehen und unsere Aufmerksamkeit dafür auf Nebendinge hinlenken wollte, die blos unserer Phantasie schmeicheln, ohne unser Herz mit wahren und tiefen Empfindungen zu befruchten.

Nachdruckangelegenheiten.

Von *Fr. Schneider.*

Um die allgemeine Klage, welche von Verlegern und Componisten darüber erhoben wird, dass bei Vereinigung mehrer Gesangvereine zu grösseren Gesangfesten die bei demselben zum Vortrag aus verschiedenen Sammlungen gewählten Gesänge, entweder durch Abschreiben oder Stein-Ueberdruck, so oft vervielfältigt werden, als es die Zahl der Mitwirkenden nöthig macht — verstummen zu machen, hätten die Herren Verleger selbst das beste Mittel in Händen, wenn sie bei Herausgabe von Liedersammlungen darauf bedacht wären, jedes einzelne Lied aus einer solchen Sammlung besonders (sowohl Partitur als auch jede Einzelstimme in beliebiger Anzahl) verkaufen zu wollen. Denn betrachtet man diese Angelegenheit im Interesse der Liedertafeln, Gesangvereine etc., so kann man nicht wohl verlangen, dass z. B. ein Verein von etwa nur 100 Stimmen, der aus mehreren gedruckten Sammlungen eins oder einige Lieder wählt, darum von jeder dieser Sammlungen 100 vollständige Exemplare anschaffen soll. Bei der Kostspieligkeit solcher Feste überhaupt, und den Ausgaben die für jeden einzelnen Sänger genugsam erwachsen, wird, wenn die ganzen Sammlungen gekauft werden sollten, obgleich nur ein Lied daraus genommen wird, die Ausgabe sehr vergrössert. Sobald aber die Verleger entweder überhaupt die Liedercompositionen für Männerchor nur einzeln erscheinen liessen, oder den Druck von Sammlungen so einrichten wollten, dass es möglich wäre, einzelne Lieder in mehreren Exemplaren zu haben, so würde dieser Nachdruck durch die Liedertafeln und Gesangvereine aufhören, vorausgesetzt, dass die Herren Verleger die Preise, vorzüglich in Partieen, so billig wie möglich stellten, auch dafür sorgten, dass für alle derartigen Sammlungen gleiches Format genommen würde, damit die aus verschiedenen Sammlungen gewählten Lieder leicht in ein Heft zu vereinigen möglich wäre. — Denn die Bequemlichkeit, alle bei einem Gesangfeste vorkommende Lieder in einem Hefte beisammen zu haben, ist ein *Hauptgrund* mit, warum diese gewählten Lieder bisher zu einem Hefte durch Notenschreiben oder Steinüberdruck vereinigt werden, weil es sehr lästig sein würde, vielleicht so viele Hefte als Lieder mit sich herum tragen zu müssen. Wäre die Möglichkeit gegeben, einzelne Lieder allein haben zu können, so würde gar kein Grund zur Vervielfältigung mehr vorliegen, und wo es dennoch geschähe, eine Nachdruckserklärung und Bestrafung Jedermann einleuchten. — Sollten auch manche Lieder aus den Sammlungen der Verleger nicht verlangt werden, so würden sie durch den Mehrverkauf der Exemplare (die ja bei unseren jetzigen grossartigen Gesangfesten oft in die Tausend und darüber gehen) hinreichend entschädigt, ungerechnet dass nicht alle Vereine gleichen Geschmack haben und somit nicht anzunehmen ist, dass die Wahl überall auf dieselben Lieder fallen werde.

Ein Concert am Hofe der Königin Victoria.

London. — Gegen acht Uhr langen die Musiker und Künstler, die sich hören lassen sollen, in St. James Park an, schreiten im Buckinghampalast durch mehrere reich und elegant nach englischer Weise ausgeschmückte Säle hindurch und befinden sich zuletzt in einem ziemlich eirunden Saale, wo die Kapellmusiker bereits versammelt sind. Diese Kapelle besteht theils aus Musikern,

Digitized by Google

die im Dienste der Königin angestellt sind, theils aus anderen, die nur des Concertes wegen hinzugezogen werden, um die Kapelle zu vervollständigen; denn die letztere hat nicht die nöthige Zahl Künstler, um Stücke mit grossem Orchester aufzuführen. Diese Extra-Musiker sind schwarz gekleidet wie Herr *Anderson*, der königliche Musikdirektor; die im Dienste Ihrer Majestät angestellten Musiker dagegen tragen besondere Westenknöpfe und blaue Kragen — ein Beweis, dass man es für angemessen erachtet hat, sie eine Art Uniform tragen zu lassen. — Ein Italiener mit hässlichem Gesicht, aber elegant gekleidet, spazirt mit höchst selbstgefälliger Miene auf und nieder, als wäre er der Herr vom Hause; er misst Jedermann mit einer Miene, als wollte er sagen: „Niemand, nein, Niemand ist so schön wie ich!" Er mustert oftmals seine Toilette, beseitigt eine Falte, die sich in seinem eng anliegenden Beinkleid von seidenem Tricot befindet; er geht bei keinem Spiegel vorbei, ohne sein Haar zu bewundern, das mit vieler Sorgfalt frisirt ist, woran er jedoch immer kleine Veränderungen vornimmt, um es noch anmuthiger zu machen. Dieses Individuum ist Herr *Costa*, der Liebling der hohen Gesellschaft, weil er es ist, welcher die italienisch singenden Fräulein begleitet. — Endlich erscheint die Königin; in ihrem Gefolge Prinz Albert und andere Personen von hohem Range. Ihre Majestät lässt sich auf einem Sofa nieder; ein Ceremonienmeister gibt den Künstlern und Sängern ein Zeichen, dass sie sich setzen können; die Kapellmusiker bleiben stehen, und das Concert beginnt. Prinz Albert ist es, der sich mit der Abfassung des Programms beschäftigt, und da er die gute Musik liebt, so lässt er die Werke der grossen Meister hören. Aber die Aufführung ist nicht ausgezeichnet: man sollte glauben, dass die Kapelle der Königin aus lauter Künstlern ersten Ranges bestehe, dem ist aber nicht so. — Man hört in einem solchen Concerte gewöhnlich eine Symphonie und eine Ouverture, ein oder zwei von einem berühmten Virtuosen ausgeführte Stücke, und fünf oder sechs italienische Gesangnummern, die von Herrn *Costa* sehr gut auf dem Pianoforte begleitet werden, obwohl seine auf englische Art gehaltenen Nägel, mit denen er gewaltig liebäugelt, ihn oftmals nöthigen, mit fast ganz gerade ausgestreckten Fingern zu spielen. Jetzt hat er die unterwürfigste Miene. — Wenn sich ein berühmter deutscher Sänger in London befindet, so kann man sicher darauf rechnen, ihn im Concerte der Königin zu hören, und dann ist es für den Kenner interessant, den Unterschied zwischen dem verzierten italienischen und dem verständigen deutschen Gesange wahrzunehmen. — Fünf oder sechs Nummern bilden den ersten Theil des Concertes; eben so viele den zweiten. Nach dem ersten Theile steht die Königin auf und unterhält sich mit Mehreren unter den Eingeladenen; auch richtet sie schmeichelhafte Aeusserungen an die Künstler und Sänger, die sich haben hören lassen. Prinz Albert spricht wenig mit den Künstlern, aber was er sagt, verräth viel gesundes Urtheil. Sobald das Concert zu Ende ist, zieht sich die Königin in ihre Zimmer zurück, während man das „God save the Queen" anstimmt.

Wenn eine Dame von hohem Range einen musikalischen Abend in ihrem Hause veranstaltet, so geht es ungefähr ebenso wie bei Hofe zu, ausgenommen das Orchester, das nicht dabei ist, und das „God save the Queen", das am Schlusse des Concertes nicht gespielt wird. Auch ist noch der fernere Unterschied, dass es bei der Königin nur wenige Eingeladene gibt, während bei einem musikalischen Abend in einem Privathause so viele Leute da sind, dass man nur mit grösster Mühe umhergehen kann. Als *Dragonetti* noch lebte*), fehlte er selten bei solchen musikal. Abendgesellschaften. Er erhielt drei bis vier Guineen und manchmal noch mehr, um neben dem Begleiter am Pianoforte zu sitzen, den er mit seinem Contrabass unterstützte. In den Gesangstücken improvisirte *Dragonetti* zu der Pianofortepartie eine Begleitung; er liess auf seinem ungeheuren Instrumente, das nur drei Saiten hatte, alle Passagen für Blasinstrumente hören, und zwar vermittelst der harmonischen Töne, die häufig auf zwei Saiten zugleich und mit einziger Vollkommenheit erklangen. Aber das war es nicht, was man bemerkte; die kräftigen Töne die er in den Tuttisätzen zu vernehmen gab, diese allein erregten die Bewunderung: drei Töne zu Ende des Stückes, welche die Fenster, die Dielen und die Decke erzittern machten, veranlassten zu den Ausrufungen: „Very fine! I never heard any thing like it! Beautiful! Every note like a cannon ball!" (Wahrhaft schön! So etwas hab' ich noch nie gehört! Herrlich! Jeder Ton wie eine Kanonenkugel!) In derartigen Fällen erinnert man sich an das Urtheil des Midas!

Nachrichten.

Koburg. — Kurze Uebersicht. Am 11. April beschloss die Oper zu Gotha ihre Vorstellungen mit Bruchstücken aus den Hugenotten und Fidelio, und am 18. April begann die Oper ihre Vorstellungen in Koburg mit Bruchstücken aus dem Freischütz. Ein neuer Fortschritt, den unsere gediegene Zeit der dramatisch-musikalischen Kunst angewiesen! — Romeo und Julie, die vier Haimonskinder, die Puritaner, Zayre, Alessandro Stradella, der Wildschütz, die Stumme von Portici, die Hugenotten, die Nachtwandlerin (verstümmelt), der Freischütz (gebruchstückt), Lucrezia Borgia (gesphorismet), noch einmal Zayre, und noch einmal Alessandro Stradella folgten. In diesen Opern zogen verschiedene Gastrollisirende vorüber. Zuerst Herr *Hädrich* als Max, ohne Erfolg. Sodann Fräulein *Rutschmann* als Elvire in den Puritanern. Sie ist schön, hat Stimme, italienische Schule, ist aber nur einmal aufgetreten, weil sie vernünftig genug war, nicht — in Bruchstücken glänzen zu wollen. Fräulein *Achilles* gastirte als Leonore in Stradella. Die Natur hat ihr Manches versagt, was auf der Bühne vom grossen Publikum verlangt wird. Kenner haben ihr Talent anerkannt. Herr *Mayer* aus Prag gab den Masaniello. Er besitzt musikalische Kenntnisse, doch hält seine Stimme die Anstrengungen dieser Partie nicht aus. Im Schlum-

*) Siehe über Dragonetti Allgem. musikal. Zeitg., 1846, S. 390.

Digitized by Google

merliede war er fertig, und machte einen schlimmen Eindruck damit, besonders da man es oft ausgezeichnet gut von Herrn *Beer* hatte singen hören. In den Hugenotten erschienen drei Gastinnen zugleich: Mad. *Herbst-Jazedé* als Margarethe von Valois, Fräul. *Walter* als Valentine, und Fräul. *Johannis* als Urban. Erstere hat viel Höhe, Triller und Passagen kommen mit Leichtigkeit, doch wäre zu wünschen, dass sie sich in Opern deutscher Componisten, welche Präcision verlangen, nicht jene Freiheiten herausnähme, welche man in den italienischen Klingeleien tolerirt. Jeden Augenblick das Tempo im Fidelio wechseln, wie man es im Romeo sich erlauben kann, ist ein grosser Fehler. Sieht man ihn indessen der Mad. *Jazedé* nach, so ist er so unverzeihlich als unerklärbar an einer Künstlerin, wie Mad. *Schröder-Devrient*, die Zeit genug gehabt hat, Erfahrungen darüber zu machen; Mad. *Jazedé* hat auch noch genachtwandelt, und ist auf ein Jahr engagirt worden. — Fräul. *Walter* ist weniger schön als man auf den ersten Anblick glaubt. Ihr Mund ist nicht zu klein, und in ihren Blicken, ihrer ganzen Physiognomie thront eine Ruhe, die einem Philosophen Ehre machen würde. Ihre Stimme ist schön; Schade dass sie wenig Vortheil daraus zu ziehen versteht; ein Triller, eine Passage, ja eine Melisme sind unbesiegliche Schwierigkeiten für sie. Und jenes Zittern und Beben der Stimme, welches unwissende Dilettanten für Gefühl halten, ist dem Kenner unerträglich. Wann wird dieser Unsinn, über den die Klagen immer häufiger und von allen Seiten her ertönen, endlich von der Bühne und aus dem Concerte verschwinden! Hinsichtlich des Pagen des Fräulein *Johannis!!!* — Herr *Czechowsky* vom Danziger Theater zeigte sich als Gennaro in Lucrezia Borgia und in einem Stück aus dem Freischütz sehr schwach. — Am 5. Juli wurde die Koburger Bühne mit Stradella geschlossen und begonnen die Ferien. Sänger und Musiker haben Maurern und Zimmerleuten Platz gemacht, welche die alten Häuser hinter dem Theater wegreissen, um neue Lokale dazu, welche bis jetzt noch fehlten, an deren Stelle zu bauen.

Ueber den Musikzustand in Siebenbürgen.

Im Jahre 1838 erhielt ich einen Ruf als Oberorganist an die neue grosse Orgel der evangelischen Kathedralkirche zu Kronstadt mit Hinweisung auf die erste ordentliche Lehrerstelle am neuzuerrichtenden Conservatorium der Musik daselbst; welche letztere Verheissung jedoch nicht in Erfüllung ging. Die ehrenvolle Stellung, welche einen reichen Wirkungskreis eröffnete, dann die majestätische Orgel in einem der schönsten grossen Tempel der evangelischen Sachsen, sowie auch das romantische Land selbst, nebst Aussicht auf pecuniäre Vortheile, welche letztere im deutschen Vaterlande dem Musiker nur selten aus einigermaassen reicher Quelle fliessen, reiften den Entschluss zur Annahme jener musikalischen Stellung im entfernten Auslande.

Da das nationale, kirchliche und sociale Leben in jenem romantischen Hochlande Eigenthümlichkeiten enthält, die auch auf den Musikzustand Siebenbürgens einwirken, so dürfte es nicht unzweckmässig scheinen, zuweilen einige Andeutungen hierüber in einem musikalischen Briefe einzuweben.

Nachdem die zum Theil beschwerliche Reise durch das zwar ritterliche und an productiver Kraft reich gesegnete, aber in Bezug auf die Wegekultur nicht zeitgemäss fortgeschrittene weite Ungarnland — nicht ohne Anklänge von Reue, den vaterländischen Hochpunkt der Kultur, Leipzig, Dresden, Berlin u. a. O. Deutschlands, verlassen zu haben — zurückgelegt war, erreichte ich die Grenze von Siebenbürgen im August 1839. Die zum Theil noch frischen Spuren des verheerenden Erdbebens, welches Siebenbürgen im vorhergehenden Jahre heimgesucht hatte, waren wenig geeignet, auf den Fremdling, aus einem Lande her, wo derartige erschütternde Naturereignisse nicht statt finden, wohlthuenden Eindruck auszuüben. Das Jahr hierauf gab ich zu Herrmanstadt in der Hauptkirche ein Orgel-Concert, musste aber über die Trümmern des in Folge des Erdbebens zum Theil eingestürzten Portales der Kirche schreiten, um zu der Orgel zu gelangen.

Abgesehen von jener oft wiederkehrenden Landplage, macht Siebenbürgen auf den Fremden, komme er von Ungarn oder der Türkei her, einen wohlthuenden Eindruck. Gleich das erste Dorf an der Grenze über Ungarn hinaus zeichnete sich durch ein schmuckes Aeussere und Ordnung vortheilhaft aus. Die Kirche, Wohnhäuser, umzäunte Gärten, tragen meist deutsche Physiognomie. Die erste Melodie, die mir in jenem Lande begegnete, war die eines Chorales, von einer Bauerfrau in deutscher Sprache mit fremdartigem Accent bei der Handarbeit gesungen.

Die Bewohner des Grossfürstenthums Siebenbürgen, das seit circa 130 Jahren dem türkischen Reich abgezweigt, und von da ab unter österreichische Oberherrschaft getreten ist, bestehen aus drei verschiedenen Haupt-Nationalitäten: aus Wallachen, Magyaren und Deutschen. Jede dieser Nationalitäten hat ihre Eigenthümlichkeiten, die auch auf ihre Musik, insbesondere die Volkslieder und Tänze, einwirken. —

Die „Wallachen“, meist der griechischen Kirche angehörend, sind an Zahl der überwiegende Theil der Bewohnerschaft in Siebenbürgen, in Beziehung auf Kultur der geringste und niedrigste. Eine eigentlich gebildete Tonkunst ist unter dem Volke der Wallachen in jenem Lande — die kleine Anzahl der sogenannt Gebildeten ausgenommen, die sich lieber „Romanen“ nennen — nicht zu finden. Alle Musik die sie ausüben, besteht in Zigeunermusik, die unten näher angedeutet werden wird. Sie singen zwar gern und viel ihre Volkslieder, aber meist aus vollem Halse gröhlend, in lang gehaltenem elegischen Tontimbre. Ihre artikulirte Sprache schien meinem deutschen Ohre weicher, als die der Magyaren. Schön gesprochen, klingt sie, wegen ihrer vielen Vokale, weich und melodisch, wie beispielshalber der Ausdruck: „Buone nupte“! „Gute Nacht“! Da ich einer jungen hochgebildeten Bojarin, der schönen Schwester eines Adjutanten des regirenden Fürsten der Wallachei, später einen Cursus Gesanges-Lectionen ertheilte, so hatte ich Gelegenheit, im Kreise der Gebildeten jener Nation,

Digitized by Google

deren Sprachklang, Volkslieder, häusliches und gesellschaftliches Leben einigermaassen näher kennen zu lernen, worüber in einem späteren Briefe „über die Musik in der Wallachei“ Mancherlei angedeutet werden wird. —

Die Magyaren in Siebenbürgen stehen auf einer ungleich höheren Stufe allgemeiner Bildung, insbesondere auch in musikalischer Beziehung, als die Siebenbürger Wallachen. Es befinden sich unter ihnen hochgebildete und hochbegabte Frauen und Männer, die vermöge ihres Bildungsgrades jeder Nation Ehre machen würden, wie z. B. einer ihrer geistvollsten Dichter und Schriftsteller „*Josika*“ (— ausgesprochen: „Joschika“ —) u. A. m., dies beweist. Das musikalische und sociale Leben der höheren Gesellschaft ist von dem der höheren Gesellschaft z. B. zu Wien nicht sehr abweichend. Für höhere und bessere Musik spricht sich fast überall lebhaftes Interesse, Achtung, Sinn und Bildung unter ihnen aus. Ihre Sprache ist die ungarische; doch sprechen die Gebildeten auch deutsch, französisch und wallachisch. Das gemeine Volk der Siebenbürger Magyaren, kräftig-roh, spricht nur magyarisch und wallachisch. Letzterer Musik im Gesellschaftsleben beschränkt sich auf ungarische Zigeunermusik. In ihren katholisch, zum Theil schönen Kirchen, insbesondere der elf Freistädte, pflegt die musikalische „Missa“ theils mit Orchester-, theils mit Orgelbegleitung während ihres Gottesdienstes ausgeführt zu werden, die mitunter von geschickten Musikern geleitet wird. Das Gesangeswesen in ihren höheren und Volks-Schulen ist von wenig Belang. Ihre National-Melodieen sind ungarische, und vorzugsweise im rhythmischen Theile eigenthümlich. Eine originelle volksthümliche Tanzart der Siebenbürger Krieger (— Székler Husaren —) besteht darin, dass sie zur Musik mit grandezzen Bewegungen tanzen, plötzlich inne halten, die Musik schweigen lassen, und Einer der Tänzer unter tiefem Ernst eine Scene aus dem Leben irgend eines nationalen Helden recitirt, nach Beendigung derselben der Tanz und Musik aber sofort, mit gleicher Grandezza im runden Kreise — in welchem ein avancirter Militär auf Decenz hält — wieder fortgesetzt werden. —

Die Deutschen des Siebenbürger Landes, die Sachsen, dürften in intellectueller und musikalischer Bildung im Allgemeinen den obersten Rang dort einnehmen. Daher sei es vergönnt, über deren Bildungsanstalten, die auf den Musikzustand der Sachsen in Siebenbürgen wesentlich einwirken, Einiges hier näher zu berichten.

Der Geschichte zufolge sind die Siebenbürger Sachsen Abkömmlinge der vor ungefähr 700 Jahren aus dem ehemaligen Niedersachsen — nach Anderen vom Rheine her — in Siebenbürgen eingewanderten Deutschen, welchen von der Regierung höchst vortheilhafte Privilegien verliehen worden, um das noch wenig kultivirte Transsilvanien urbar zu machen. Nur mussten sich die Einwanderer, der Tradition nach, später verpflichten, der Krone des Halbmondes jährlich einen festen Tribut von einem Dukaten für jeden Kopf des Familienoberhauptes zu zahlen, der alljährlich von einem Pascha Haus bei Haus in Stadt und Land einkassirt wurde, mit der grossherrlichen Bedingung: diesen Tribut knieend, zum Zeichen der Unterwürfigkeit und des Gehorsams, an den Pascha zu verabreichen. Ausserdem waren sie zu keiner anderen Abgabe an den Staat verpflichtet, und man liess sie frei gewähren, bis zu der Zeit, wo Siebenbürgen an die geregelte Regierung Oesterreich's abgetreten wurde. Durch Fleiss, Geschick und Ausdauer der eingewanderten Sachsen blühete aus jenem wilden türkischen Landstrich — unter der Römerherrschaft das alte Dacien — bald eine kultivirte schöne Provinz hervor, obgleich der Neid fanatischer Türken und Wallachen und innerer Feinde die deutschen Fremdlinge lange Zeit hindurch beunruhigte.

Zur Zeit der Reformation fielen die Siebenbürger Sachsen vom Katholicismus ab, traten zur lutherisch-evangelischen Confession unter dem Namen: „Augsburgische Confessions-Verwandte“ über, und gestalteten ihr Schul- und Kirchenwesen nach dem der evangelisch-lutherischen Kirche in Deutschland, auch in Beziehung auf den musikalisch-liturgischen Theil derselben, von welchem sie bis auf den heutigen Tag treue Anhänger geblieben sind. Der Vormittags-Gottesdienst wird in hochdeutscher, die Nachmittags- und Wochentags-Kirchenfeier in sächsischer Sprache (— plattdeutschem Dialect —) gehalten. Die höheren Schulen der Siebenbürger Sachsen, welche unter dem Prädikate: „Akademische Collegien“ dort existiren, sind mit der Kirche innig verbunden, auch in Beziehung auf Musik; denn die Kirchenmusik bildet, insbesondere in den Hauptkirchen der evangelischen Sachsen in Siebenbürgen, einen wesentlichen Theil des Kirchenritus, und wird der Gesangespart derselben durch die Collegien fleissig vorbereitet.

Die Collegien der Sachsen in Siebenbürgen sind Gymnasien, denen zwei Facultäten, eine philosophische und theologische, beigefügt sind. Daher heissen die Schüler dieser akademischen Collegien auch „Studenten.“

In der Cathedrale zu Kronstadt, als der grössten und schönsten Kirche in Siebenbürgen, von den Kreuzrittern erbaut, findet jeden Sonntag zwei Male, des Vormittags wie des Nachmittags die Aufführung einer Missa statt. Die Vocalpartieen, wie bemerkt, werden durch die Studenten des Collegiums ausgeführt, wofür diese ansehnliche Beneficien geniessen, nach Art der Thomaner zu Leipzig. Für die Orchesterpartie der Kirchenmusik sind acht Instrumentisten fixirt angestellt, an deren Spitze ein Concertmeister (Kapellmeister) mit 600 Gulden Gehalt steht. Was dem Orchester mangelt, muss der Organist an der grossen Orgel durch dieselbe ersetzen. Der Organist hat nur an Sonn- und Festagen zu fungiren, wofür derselbe, ausser einigen Emolumenten, jährlich 1200 Gulden fixirten Gehalt bezieht. Sämmtliche Wochengottesdienste hat der Cantor, ohne Orgel, zu verwalten. Seit dem Neubau der trefflichen grossen Orgel ist die kleinere mit 40 Stimmen ausser Gebrauch gekommen. Das Organistenamt an ersterer verwaltete der Unterzeichnete von 1839 bis 1840. Dies schöne Werk ist von dem Orgelbaumeister *Buchholz* in Berlin erbaut worden. Es enthält 75 Register, 4 Manuale, vom grossen C bis dreigestrichenen F, 2 Schweller (Crescendozüge), 9 Bälge grosser Dimension. Im Pedal befinden sich drei Register von 32-Fusston. Im Prospect

Digitized by Google

steht Principal 32-Fuss, bis gross F, von schönem englischen Zinn. Die Labial-Stimmen habe ich nirgend schöner gefunden. Das Rohrwerk könnte, für die Grösse der Kirche, mehr Kraft entwickeln. Der Bau dieser Orgel hat gegen 60,000 Gulden W. W. gekostet. Zur Erhaltung dieses Werkes hat der Senat eigens ein Fixum für einen Orgel-Conservator ausgeworfen, welches zur Zeit ein geschickter Orgelbauer aus Berlin, nebst freiem Bürgerrecht, geniesst.

Obgleich der Senat 40,000 Gulden als Grundfonds zur Errichtung eines Conservatoriums der Musik zu Kronstadt bereits angewiesen hatte, so walteten dennoch Umstände ob, die die Gründung desselben verhinderten. Zu Herrmannstadt besteht jedoch seit einigen Jahren ein solches, das viel Gutes schafft, und durch öffentliche Aufführungen von Oratorien und anderen grossen Werken Proben seiner nützlichen Wirksamkeit ablegt.

Singvereine befinden sich in jeder einigermaassen bedeutenden Stadt Siebenbürgens. Der unter meiner Leitung stehende zu Kronstadt enthielt mehrere schöne kunstgebildete Stimmen. Werke, wie *Joseph Haydn's* „Jahreszeiten" und andere, wurden öffentlich brav ausgeführt. Desgleichen zeichnen sich die Singvereine zu Klausenburg, Herrmannstadt u. a. O. vortheilhaft aus.

Concerte, von einheimischen und reisenden Musikern gegeben, sind nicht selten in Siebenbürgen. Auch Künstler von Ruf besuchen jenes gold- und weinreiche Hochland zuweilen, wie unlängst der berühmte Pianist *Franz Liszt*.

Schauspiel und Oper, sowohl in ungarischer, als wallachischer und deutscher Sprache, sind meist nur mittelmässig zu nennen, obgleich einzelne talentbegabte Bühnenkünstler, insbesondere auf den Theatern zu Herrmannstadt und Klausenburg, zu finden sind.

Originell treten manche Volks-Melodieen und Tänze der Siebenbürgen, insbesondere der Magyaren und der Székler, hervor.

In den starken Mineral-Bädern Siebenbürgens, die vorzugsweise von wohlhabenden Bojaren aus der Wallachei und Moldau besucht zu werden pflegen, hört man nur Zigeunermusik. Diese Zigeuner-Tanzmusik ist jedoch, durch den eigenthümlichen rhythmischen Akzent und das Vibriren, oft von origineller Wirkung. Hierunter sei indess nur der melodische und rhythmische Theil verstanden; der harmonische ist oft zum Entsetzen. —

In den schönen grösseren stadtähnlichen Dörfern der betriebsamen Sachsen sind fast alle Geistlichen und Schullehrer musikalisch.

Das deutschthümliche Element und die Intelligenz sucht man dadurch in Siebenbürgen unter den Sachsen zu erhalten und zeitgemäss darin fortzuschreiten, dass ihre Theologen welche Pfarrstellen erlangen wollen, auf Universitäten in Deutschland studirt haben müssen, welches Verfahren auch auf die musikalische Geschmacksbildung unter ihnen nicht ohne guten Einfluss bleibt, indem die jungen Theologen, die deutsche Universitäten besuchen, in der Regel musikalisch sind. —

Die Székler in Siebenbürgen — türkisch-wallachisch-moldauische Grenzbewohner — sind Magyaren, meist der katholischen Kirche zugethan. Sie geniessen ausgezeichnete Privilegien, sind alle militärpflichtig und vermöge ihrer geographischen Lage, als Wächter und Beschützer jener Grenze, von grosser Wichtigkeit. Wissenschaft und Kunst liegen ihnen weniger nahe. Dafür aber sind sie Virtuosen zu Ross und wissen den Säbel zu schwingen. —

Die grosse Anzahl Zigeuner in Siebenbürgen führt meist ein ungebundenes nomadisches Leben, und sind verachtet. In jüngster Zeit sind ihnen jedoch feste Wohnungen angewiesen worden. Schulunterricht geniessen sie in der Regel nicht; auch ist es schwer zu bestimmen, welcher Religion sie angehören. Für technische Arbeiten und Musik haben sie gute Anlagen, nur aber wenig Ausdauer. Die Geige ist ihr Lieblingsinstrument. Im Tremuliren auf derselben besitzen sie eigenthümliche, oft grosse Fertigkeit, und schweifen meist in Moll Gängen herum. Ihre Tänze und anderen Musikstücke erlernen sie traditionell nach dem Gehör, ohne Notenkenntniss. Doch treten die Geübteren dieser Zigeunermusikanten zu Musikchören zusammen, und besorgen in der unteren Gesellschaft die Tanz- und Garten-Musik. —

Die Militärmusik in Siebenbürgen ist bedeutend weniger kultivirt, als in Deutschland.

Die unerfreulichsten Chöre in jenem Lande, die während der strengen Winterzeit des Nachts von den wilden türkisch-wallachischen Karpathen herabgellen, sind die ganzer Rudel Wölfe. —

Der materielle Lebensunterhalt in Siebenbürgen ist gut und ungefähr halb so theuer als in Deutschland; der intellectuelle von mancher Seite her erschwert und kostspielig, auch in Beziehung auf Musik.

Carl Kloss.

Recensionen.

Gustav Flügel, Nachtfalter (zweites Heft) für das Pianoforte. Op. 16. Pr. ⅔ Thaler. Leipzig, bei F. Whistling.

Der Componist hat sich durch seine ersten Arbeiten aufmerksamen Kennern sogleich empfohlen; in einigen, wie in den Sonaten, zeigte er sich der jetzt so seltenen Kunst, den natürlichen Fluss der melodischen Gedanken, ohne irgend seicht zu werden, zu bewahren, völlig mächtig, in anderen erfreute vorzugsweise Wärme des Gefühls, phantastisches Colorit. Dieses neue Heft der Nachtfalter verdient gleichfalls die jenen Werken geschenkte Beachtung, obgleich zu dem Genusse eine gewisse Stimmung, eine Empfänglichkeit für romantische Gefühlsweise vorausgesetzt wird. Fehlt diese, so werden diese vier Clavierstücke, die alles Schimmers entbehren, verkannt, auch wohl gering geschätzt werden. Nr. 1 (eine Hirtenidylle) malt uns eine beim Abendroth heimkehrende Kuhherde. Als Musikstück, in der Form etwa eines Präludiums, jedenfalls viel geringer als Nr. 2, „Herzensleid und Trost". Sehr schön, sehr innerlich, fast gesangmässig declamirt; die schmerzvolle Einleitung zusammengedrängt, das Hauptstück im thematischen An-

Digitized by Google

fange die Trostesworte trefflich ausdrückend, nimmt allmälig den Charakter wachsender Ueberzeugung an. Nr. 3, „Heldensinn“, hat allzusehr das Ansehen, als ob es auf bestimmte Worte componirt wäre, nach denen man nun unwillkürlich verlangt. Nr. 4, „Bei Sonnenuntergang“, ist das ausgesponnenste von allen Stücken. Sehr träumerisch, oft sich in sich selbst verlierend, wodurch die Schärfe der Contur leidet. Es hat uns an gewisse Landschaften erinnert, deren ganzer Reiz in dem darüber ausgegossenen Farbentone beruht; die einzelnen Gegenstände der Landschaft empfangen eben durch die Einheit des sie verschmelzenden Colorits erst ihren Reiz. So ist es uns mit dieser Rhapsodie, welche, von Ueberschwänglichkeit des Gefühls durchweht, uns an schöne Vorbilder Robert Schumann's mahnt, ergangen. *Flügel* gehört zu den Künstlern, die eine Zukunft haben, und deren begegnen wir jetzt nicht gar vielen; wir rathen ihm nur, sich nicht allzusehr in sich selbst zu verlieren, und auf objektive, plastische Gestaltung sein Augenmerk zu richten. Das Hauptmittel, hierzu zu gelangen, wird immer sein, viel für die menschliche Stimme zu schreiben. Auf das instrumentale Genre übt dies gewiss seinen wohlthätigen Einfluss.

Ferdinand Hiller, Sei Capriccetti per il Pianoforte. Op. 35. Berlino, p. Ed. Bote e G. Bock. Parte I et II à 20 Sgr.

Der Titel darf Niemand verleiten, diese sechs Clavierstücke des kundigen und geistreichen Tonsetzer für rhapsodische Einfälle zu halten, denen etwa Ausführung und abgeschlossene Rundung fehlte, weil man bei dem Capriccio, es sei gross oder klein, es entschuldigt, wenn die Laune im Uebermuthe das Gesetz verletzt. Der Titel könnte auch anders lauten, doch darauf kommt in der Jetztwelt nichts an. Das Wesen dieser Stücke von mässigem Umfange beruht darin, dass in jedem die Ausspinnung einer Tonfigur sich durch das Ganze zieht, so dass von einer Abwechselung zwischen Gesangstellen und Passagen keine Rede ist, vielmehr die Figur mit ihrem bestimmten Gepräge das Stück beherrscht. Bei der längst bekannten Feinheit, womit *Hiller* arbeitet, kann Sauberkeit der Form an seinen Sachen nicht überraschen. Was die Erfindung anbelangt, so stehen die sechs Capricen nicht alle auf gleicher Höhe. Einzelne sind vortrefflich, andere von gewöhnlicherem Ausdrucke. Vorzüglich gefallen haben uns Nr. 1 G moll, sehr hübsch erfunden, aus einem Gusse; die behagliche Melodie der linken Hand von der ungezwungensten Begleitung umspielt; Nr. 4 C dur, eine tüchtige Etude; Nr. 5. A dur, melodiös, sehr leicht spielbar. Ueberhaupt sind diese Stücke, allenfalls das letzte ausgenommen, leicht ausführbar, und für den Klavierspieler praktisch eingerichtet, daher sie allgemeine Beachtung verdienen.

K.

Feuilleton.

Gleichsam als Gegensatz gegen das vlämisch-deutsche Gesangfest wurde zu Arnheim ein Gesangfest der niederrheinischen und niederländischen Liedertafeln gefeiert. Alle Leistungen waren trefflich. Theil nahmen 22 Vereine mit etwa 550 Sängern; von deutschen Liedertafeln namentlich die aus Barmen, Crefeld, Düsseldorf, Elberfeld, Emmerich, Bocholt, Cleve, Rees, Xanten, Wesel. Zu den Aufführungen und Festlichkeiten war eine grosse Halle erbaut, die über 50,000 Fl. gekostet hat. — Nächstes Jahr soll das Fest wiederum in Arnheim gefeiert werden; 1849 wahrscheinlich in Wesel.

Hofkapellmeister *Assmayer* zu Wien hat für die Widmung seiner zweiten Symphonie von der Herzogin von Parma die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten. — *Thalberg* ist zum Ritter des Danebrogordens ernannt worden.

Am 18. August wurde in Züllichau das vierte Gesangfest (obwohl mit Rücksicht auf die Theuerungsverhältnisse in kleinerem Maassstabe wie früher) gefeiert, und zwar nahmen daran Theil die sämmtlichen Lehrer des Züllichauer-Schwiebuser Kreises, die Züllichauer Liedertafel so wie der Männerchor des königl. Pädagogiums daselbst — im Ganzen etwa 100 Mitwirkende: 75 Sänger und 25 Instrumentisten. Die Leitung war in den Händen des Musikdirektors am Pädagogium und Waisenhause, *Gäbler*. Aufgeführt wurden (in der Stadtpfarrkirche): Fugirtes Präludium für die Orgel von *Rinck*, gespielt von *Gäbler*; Choral für Männerchor; Glaube, Liebe, Hoffnung, von *Kreutzer*; Introduction und Fuge für die Orgel zu 4 Händen, von *Schönfelder*, gespielt von Kantor *Mayer* und Organist *Kümmlau*; der 34. Psalm, mit Orchester, von *Gäbler*; Forschen nach Gott, von *Kreutzer*; der 103. Psalm von *F. G. Heinrich*; Introduction und Fuge für die Orgel von *Gäbler*, gespielt von demselben; Hymne: Der Herr ist Gott, von *Berner*; Nachspiel für die Orgel von *Bach*, gespielt von *Kümmlau*. — Der Ertrag (Entrée 7½ Sgr.) ist zur Deckung der Kosten für Herstellung der Orgel in der Stadtpfarrkirche und zum Besten der Lehrerwitwen des Kreises bestimmt.

Am 29. August hat in Frankenthal (in der Rheinpfalz) der dasige Liederkranz in Verbindung mit zwölf anderen Gesangvereinen der Umgegend, gegen 600 Sänger, ein Gesangfest gefeiert.

Signora *Elena Angri* (von der italienischen Oper zu Wien) und der Pianist *Karl Lewy* haben in Leipzig Concert gegeben, ohne eben Furore zu machen. Man erkannte die grosse Kehlfertigkeit der Bravoursängerin und die Gewandtheit des Pianofortespielers an, blieb aber im Ganzen etwas kalt.

Rudolf Willmers wird im nächsten November nach Berlin gehen, um dort Concerte zu geben. Im Februar oder März beabsichtigt er eine Kunstreise nach Wien, vielleicht auch nach St. Petersburg zu unternehmen.

Am 3. September verschied nach langer Krankheit, auf dem Lande bei Wien, im 38sten Lebensjahre, Herr *Carl Mechetti*, ältester Sohn des Hauses *Pietro Mechetti qm. Carlo* in Wien. Musikalisch und kaufmännisch gebildet, war er durch eine Reihe von Jahren die Seele der unter jener Firma bestehenden, seinem Vater Herrn *Pietro Mechetti* gehörigen Hofmusikalienhandlung. Sein freundlicher und zugleich fester Charakter, seine Anspruchslosigkeit und seine treffliche Gesinnung, die sich innerhalb und ausserhalb der Geschäftsverhältnisse überall offenbarten, gewannen ihm die Liebe und Achtung Aller, welche in näheren Beziehungen zu ihm standen. Der deutsche Musikhandel verlor in ihm eines seiner thätigsten, einsichtsvollsten und ehrenwerthesten Mitglieder.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Digitized by Google

Ankündigungen.

In unserem Verlage erscheinen mit Eigenthumsrecht folgende Werke von

Frédéric Chopin.

Op. 63. 3 Mazurkas pour le Piano.
Op. 64. 3 Valses pour le Piano.
Op. 65. Sonate pour Piano et Violoncelle.

Leipzig, im September 1847.

Breitkopf & Härtel.

Neue Musikalien
im Verlag von

C. F. PETERS,

Bureau de Musique in Leipzig.

Durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen.

Becker, Dr. Jul., Sehnsucht. Gedicht von Streckfuss; für eine Alt- oder Bass-Stimme mit Begl. d. Pfte. Op. 38. 12 Ngr.
Bockmühl, Le Troubadour; Collection de morceaux de salon mélodieux, brillants et de moyenne difficulté p. Violoncelle av. accomp. de Piano. Cah. I. Op. 56. 1 Thlr. 10 Ngr.
contenant:
Nr. 1. Air suisse varié. 18 Ngr.
» 2. Reminiscences de l'Opéra: „Il Giuramento" — de Mercadante. 18 Ngr.
» 3. 4me Thème original varié. 18 Ngr.
Cah. II. Op. 57. 1 Thlr. 15 Ngr.
contenant:
» 4. Variations sur un Ländler styrien. 22 Ngr.
» 5. Rêve après le bal. 15 Ngr.
» 6. Variations sur un motif d'une jeune fille. 22 Ngr.
Ehlert, L., Die Loreley. Gedicht v. H. Heine, für eine Singstimme mit Begl. d. Pf. Op. 6. 12 Ngr.
— — Allegro concertante p. Piano, Violon et Violoncelle. Op. 7. 1 Thlr. 10 Ngr.
Eichberg, J., 3 Duos concertants pour 2 Violons. Op. 11. Nr. 1. 2. 3. à 20 Ngr. 2 Thlr.
Kittl, J. F., 3 Impromtus p. Piano. Op. 26. Nr. 1. 12 Ngr. Nr. 2. 12 Ngr. Nr. 3. 10 Ngr.
Kuhlau, F., 3 Rondeaux, arrang. pour le Piano à 2 mains. Op. 111. Nr. 1. 2. 3. à 18 Ngr. 1 Thlr. 24 Ngr.
Kummer, C., Rondoletto pour Piano et Flûte concertant et facile. Op. 117. 18 Ngr.
— — Rondeau concertant et non difficile pour Piano et Flûte. Op. 118. 22 Ngr.
Reissiger, C. G., 17me Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 183. 2 Thlr.
— — Sonate brillante pour Piano et Violon. Op. 185. 2 Thlr.

Neue Musikalien

im Verlage von C. A. Klemm in Leipzig.

Becker, Jul., das flotte Herz. Lied für eine Singstimme mit Pfte. 5 Ngr.
Brunner, C. T., Op. 15. Jugendlust. Eine Reihe sehr leichter Tänze mit Fingersatz f. Pfte. 10tes Heft. 7½ Ngr.
— — Op. 32. Trema Bisanzio! Rondo sur un thème de l'Opéra Belisaire p. Pfte. à 4 mains. 17½ Ngr.
— — Op. 106. Heitere Melodieen. 6 leichte Rondos über beliebte Motiven von **Lortzing** f. Pfte. zu 4 Händen. Nr. 1—6 à 15 Ngr.
Kunstmann, J. G., Lieder des Fortschrittes für 4stimm. Männergesang (Chor und Solo) mit Pfte. Heft 1. 2. à 20 Ngr.
Mayer, Charles, de **St. Petersburg,** 3me grand Rondeau arr. p. le Piano à 4 mains. 25 Ngr.
Mozart, W. A., Op. 11 Fantaisie et Sonate pour le Pfte. 20 Ngr.
Reissiger, F. A., Op. 22. Drei Rondinos f. Pfte. Nr. 1. 2. 3. 1 Thlr. 5 Ngr.
Schmit, Henri, de **Moscou.** Op. 2. Pièce de Salon p. le Velle. avec Quatuor. 1 Thlr. 15 Ngr.
avec Pianoforte. 1 Thlr. 10 Ngr.
— — Op. 3. La Prière de l'Opéra: Freischütz, transcrite et variée p. le Velle av. Pfte. 1 Thlr.

Im Verlage von **Eduard Eisenach** in Leipzig ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu haben:

Aesthetik
der
Tonkunst
von
Dr. Ferd. Hand,
Professor und Geh. Hofrath in Jena.

2 Theile, 2te Ausgabe, gr. 8. 66¼ Bogen. Preis 5 Thlr. oder 7 Fl. 30 Kr. C. M.

Bei **B. Schott's** Söhnen in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Rosellen, H., Fantaisie sur des motifs de l'op. Le bouquet de l'infante. Op. 99.
Servais, F., Concerto en Si Mineur, avec accomp. d'orchestre ou de Piano. Op. 5.
— — Grande Fantaisie sur le Barbier de Sevilla, avec accomp. d'orch. ou de piano. Op. 6.
Wolff, E., Tarentelle. Op. 148.

Verkaufsanzeige.

Aus dem Nachlasse des verstorbenen Hof-Concertmeisters **Wiele** zu Cassel ist eine Guarnerio-Geige, welche von dem Herrn General-Musikdirektor **Spohr** zu 100 Louisd'or gewürdigt worden ist, käuflich abzulassen. Hierauf Reflektirende wollen sich an den Oberfinanzrath **Zuschlag** zu Cassel wenden.

Ein ausgezeichneter Cellist, als Solist wie Orchesterspieler tüchtig; ebenso ein fester routinirter Contrabassist, welcher auch Posaune oder Tuba bläst, finden vom 15. September an eine feste und höchst vortheilhafte Stellung beim Hallischen Stadtmusikchore.

Als Gehilfen mit monatlichem Gehalt werden noch gesucht: 2 Hornisten, welche auch Trompete blasen und ein Streichinstrument spielen; 1 Bassist, welcher Posaune oder Tuba bläst; 1 Oboer, der bei schwächerer Besetzung entweder zur Clarinette oder zu einem Streichinstrumente verwendet werden kann.

Alles Nähere in Halle durch

F. Sturm,
Dirigent des Hall. Stadtmusikchores.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten September. **Nr. 37.** 1847.

Inhalt: Symphonie Nr. 2 von Gade etc. — Briefe von Rochlitz an Friedrich Schneider. — *Nachrichten*: Aus Hamburg. — *Miscelle.* — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Symphonie Nr. 2. Für Orchester componirt und dem Conzert-Orchester zu Leipzig gewidmet von Niels W. Gade.

Op. 10. Pr. 6 Thlr. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel, London, bei Wessel u. Stapleton.

Beurtheilt von *J. C. Lobe.*

Von den zahllosen materiellen und geistigen Erscheinungen, welche sich dem verschönenden Nachbildungstriebe des Menschen anbieten, sind dem Instrumentalcomponisten nicht allein die schwer erkennbarsten, meist so räthselvollen Vorgänge im Menschengemüthe zugefallen, sondern er hat auch zu ihrer Versinnlichung das unbestimmteste Material, die an sich so vagen Töne erhalten. Ist es ein Wunder, wenn diese Kunst, stieg sie überhaupt in das dunkle Reich des Gemüthes hinab, Jahrhunderte hindurch so viele stumme, verschwimmende, unentzifferbare Schattenbilder nur hervorbrachte, dass sie am Langsamsten sich fortbildete und den anderen Künsten, welche begreiflichere Erscheinungen nachahmen und deutlicher redende Schilderungsmittel haben, so lange nachstehen musste im Verständniss und in bestimmter Wirkung?

Der Fortschritt dieser Kunst kann nur durch hellere Erkenntniss des Wesens jener wunderbaren Gemüthserscheinungen gewonnen werden, so wie in dem tieferen Ergründen der Analogieen welche zwischen ihnen und den Elementen der Musik vorhanden sein müssen.

Es kann meine Absicht hier nicht sein, neue Fragen heranzurufen, und sie auf Entdeckungen in die Tiefen dieser Gegenstände zu senden. Nur einige bekannte psychologische Erfahrungen will ich mit ihren Lichtern in die dunklen Regionen voraussenden, in welchen die Instrumentalmusik so gern sich den forschenden Begriffen zu entziehen trachtet.

Die Vorgänge im Menschengemüthe schweben in sehr verschiedenen Arten und Graden der Dauer und Stärke sowohl als der Deutlichkeit nach vorüber. Das Sicherste, was wir von ihnen sagen können, ist: sie müssen *alle* einen *Anlass* haben, denn keine Wirkung ohne Ursache. Diese Ursachen treten aber bei manchen Gemüthserscheinungen gar nicht, bei anderen sehr dunkel und nur bei einigen deutlich in's Bewusstsein. Daher gibt es schwache, unbedeutende Regungen, kaum bemerkbar in ihrem flüchtig vorüberschwebenden Dasein, gar nicht erkennbar ihren Ursachen nach. Ferner dauerndere Stimmungen zwar, doch mystisch auch in ihrem Wesen wie in ihren Anlässen, jene dunklen Sehnsuchtempfindungen z. B., von denen wir nicht wissen woher noch wohin.

Zwischen diesen kaum bemerkbaren Regungen oder mystischen Schatten, welche im Alltagslaufe des Lebens durch das Menschengemüth spielen, dringen aber zuweilen auch entschiedenere, kräftigere und dauerndere Erscheinungen aus dem Reiche der Leiden und Freuden hervor, deren Dasein sich nicht allein gewaltig empfindbar macht, sondern deren Ursachen auch zugleich mit in das Bewusstsein treten.

Ein und dasselbe Gefühl, lehrt die Erfahrung weiter, kann auf viererlei Weise erweckt werden. Erstens durch wirkliche Anlässe des Lebens, Traurigkeit z. B. durch den Tod einer geliebten Person; zweitens durch Vorspiegelungen solcher Fälle im Kunstwerke; drittens vermittelst unserer eigenen Einbildungsfähigkeit, indem wir uns einen Anlass in derselben bilden, reproduciren; und endlich auch ohne ein solches Bild in der Fantasie, durch unseren Willen blos, der gleichsam sein „Werde" in das Gemüth hinunter und das Gefühl heraufruft.

Je lebhafter dem Künstler ein zu schildernder Gegenstand vorschwebt, je lebhafter wird dessen Kunstnachbildung gerathen, vorausgesetzt, er besitzt alle technische Fertigkeiten, welche nöthig sind, ein Geschautes oder Gefühltes durch das Kunstmedium zur sinnlichen Erscheinung im nachgeahmten Bilde zu bringen. Demnach, sollte man meinen, müssten die unmittelbar durch bestimmte Anlässe des wirklichen Lebens in dem Künstlergemüthe aufgeregten Affekte, Gefühle, Leidenschaften, als die unbestreitbar lebendigsten, ihm die geeignetsten Stoffe darbieten, müsste z. B. die wirkliche Traurigkeit unmittelbar am Todtenbette einer geliebten Person empfunden, zur tiefergreifendsten Kunstschilderung befähigen. Wir wissen jedoch, dass der Mensch in Augenblicken unmittelbarer schmerzlicher oder freudiger Aufregungen zu künstlerischer Darstellung derselben weder Trieb noch Kraft in sich hat.

Es bleiben daher dem Instrumentalcomponisten als Vorlagen seiner Tonschilderungen nur reproducirte Gemüthserscheinungen übrig, und zwar entweder solche,

Digitized by Google

und Werth durch den derselben gebührenden Ausdruck der Bosheit und Tücke verleihen, der in dem Vortrage der Darstellerin ganz verwischt wurde; und Hr. *Knopp*, der übrigens an und für sich als Sänger ganz Vorzügliches leistet, würde durch dramatische Behandlung seiner Rolle, als Theodor, so wie durch sorgfältigeres Spiel seiner Darstellung erst zum Leben verhelfen, dessen sie, wie die meisten seiner übrigen, gänzlich ermangelt. —

Für den davongegangenen Baritonisten *Beck* ist ein Herr *Stahl* engagirt worden, der am 30. August sich als Masetto in Don Juan zuerst hören liess. Er scheint noch Anfänger zu sein und die Stimme, wenigstens in der Tiefe, zeigte sich nicht sehr kräftig. Vielleicht Nächstens ein Mehreres über ihn.

Eine höchst angenehme Erscheinung bot das Auftreten der drei schwedischen Sängerinnen Geschwister *Berwald*, die unter Leitung ihres Vaters, des Kapellmeisters *Berwald*, im Thaliatheater sich hören liessen. Die jungen Künstlerinnen haben eine Reise durch Deutschland gemacht, namentlich Breslau, Dresden und Berlin besucht, überall gleich rühmliche Anerkennung gefunden und sind jetzt auf der Heimreise in ihr Vaterland begriffen. Auch in Hamburg wurden sie mit ausgezeichnetem Beifalle aufgenommen, und mit Recht, denn ihre Leistungen verriethen Talent, Schule und Geschmack. Die vollständige künstlerische Entwickelung und Freiheit mangelt ihnen übrigens noch, was sich namentlich in dem Vortrage grösserer italienischer Opernpiecen zeigte, der jedoch durch die frischen wohlklingenden Stimmen und die reine Intonation ungemein viel Anziehendes erhielt; am meisten Sensation erregten indess die schwedischen Nationallieder, die in ungemeiner Vollendung, naiv-innig, mit Gefühl und feiner Nuancirung von ihnen gesungen wurden. Schade nur, dass die fast ganz gleiche Lage und Klangfarbe der Stimmen — alle drei Geschwister besitzen Sopran, und die mittelste, Julie, den besten, — die Wirkung einigermaassen beeinträchtigte. Dem Vernehmen nach verdanken die jungen Damen ihren musikalischen Unterricht ihren Eltern, von denen der Vater, wie erwähnt, schwedischer Kapellmeister, Schüler Vogler's und Violinist von Ruf ist. Die Mutter galt früher als wackere Sängerin, und ist in Deutschland vor etwa 15 Jahren mehrmals öffentlich mit vielem Beifall aufgetreten. —

Schliesslich wollen wir noch mittheilen, dass der Claviervirtuos *Leopold von Meyer* nach zweijährigem Aufenthalte in America nach Deutschland zurückgekehrt und über Hamburg nach seiner Vaterstadt Wien gereist ist. —

Miscelle.

Mehr als sonst irgend wo bewährt in Nordamerica das Sprichwort: „Klimpern gehört zum Handwerk", seinen Werth in musikalischen Dingen. Der beste Beweis, dass die Amerikaner von dieser nicht viel verstehen, denn in sonstigen wissenschaftlichen wie praktischen Sachen lassen sie sich nicht ein X für ein U machen. Ein Virtuose, der dort reussiren will, muss nothwendig schon durch sein Aeusseres Aufsehen zu erregen wissen. Alle Tage andere Kleidung ist das Wenigste. Ganz und gar unentbehrlich ist einem solchen die stete Begleitung eines literarischen Posaunenbläsers, der sofort bei Ankunft oder, wo möglich schon lange vorher sich mit den Redactionen der verschiedenen Zeitschriften zu befreunden hat, die alsdann die bereits vorräthigen in den überschwänglichsten Ausdrücken abgefassten Ankündigungen loslassen. Eine Anzahl Clichés, die den Virtuosen in den verschiedenartigsten Situationen darstellen, Carricaturen und Chargen nicht ausgenommen, gehören mit zum Apparat, der für Zeitungsartikel, Annoncen, Einladungsbillete etc. benutzt werden muss.

Dass demungeachtet auch in Bezug auf Kunst mancher gesunde Sinn in Amerika anzutreffen, beweist folgende, zwar amerikanisch derbe, aber den Nagel auf den Kopf treffende Annonce, die wir einem durch Zufall in unsere Hände gekommenen Journale, dem in deutscher Sprache erscheinenden Cincinnati-Volksblatt vom 26. April d. J. entnehmen, zu welcher die Kunstproductionen eines dort anwesenden deutschen Lion-Pianist, wie er sich nennen liess, Veranlassung gegeben hatte.

Waarenempfehlung.

Der Unterzeichnete empfiehlt allen herumziehenden Virtuosen sein vollständiges Lager von Fabrikaten aller Art, in Karten- und Briefform, u. s. w., um leere Säle füllen zu helfen. Stöcke zum Beifalltrommeln, hirschlederne Handschuhe für reguläre und freiwillige Klatscher; NB. diese Handschuhe sind sehr fest und schonen die Hände; — Windbeutel, die dem Humbug beständig Frische zuwehn; eine grosse Puffmaschine, die nicht durch Esel, sondern durch Zeitungsredacteure getrieben wird; luftdichte Säcke, um den erfingerten Ruhm darin aufzuspeichern, so wie feine Nasen, um bei Zeiten zu riechen, wenn der Kohl stinkt. Unterz. *Reutesel*, musikal. Instrumentenmacher.

Recensionen.

Ferdinand Hiller, Sechs Studien für Pianoforte und Violin. Op. 38. Berlin, Trautwein'sche Musikhandl. Heft I. und II. 2 Thlr.

Diese Studien muss man weniger vom rein musikalischen, nämlich künstlerischen Standpunkte aus zu würdigen versuchen, als vielmehr von dem des dabei maassgebenden Zweckes der Ausbildung. Insbesondere ist die Absicht klar, Gelegenheit zum Zusammenspiel für zwei bereits die niederen Stufen der Technik überwunden habende Talente zu geben. Studien etwa zur Ausbildung der besonderen Fertigkeit auf Klavier und Violine kann man sie nicht nennen, dazu müsste auf das Passagenthum viel mehr, als geschehen, Rücksicht genommen sein. Dazu bieten denn auch die bekannten Duo's von Virtuosenpaaren wie Herz und Lafont, Thalberg und Panofka u. s. w. allenfalls Gelegenheit. *Hiller* aber bereitet durch dieses Werk diejenigen, welche sich seiner Leitung vertrauen, auf den Vortrag der Sonaten für Kla-

Digitized by Google

vier und Violine unserer grösseren Tonmeister vor. Er hat das Ensemble allein vor Augen, auf die Sucht des Einzelnen, zu glänzen, kommt es ihm nicht an. Von diesem Standpunkte aus ist das Unternehmen zu billigen.

Ferdinand Hiller, Volksthümliche Lieder für zwei Singstimmen. Op. 39. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. 15 Ngr.

Anspruchslos bewegen sich diese zu einfachen, gemüthlichen Worten gesetzten hübschen Melodieen, für zwei durchaus selbständige Stimmen berechnet, denen die Klavierbegleitung nur zur Stütze dient. Letztere kann daher füglich wegbleiben, und die Ausführung sehr leicht im Freien geschehen, auch wo man irgend eines begleitenden Instrumentes entbehrt. Die Stimmenführung ist übrigens von der Art, dass der Vortrag einige Gesangbildung voraussetzt, wenn auch von keinen Schwierigkeiten, welche der Zweck schon ausschloss, die Rede ist.

Ferdinand Hiller, Gesang der Geister über den Wassern von Goethe. Für Chor und Orchester. Op. 36. Berlin, Trautwein'sche Musikhandl. Klavierauszug 25 Ngr.

Das berühmte und gedankenschwere Gedicht Goethe's „des Menschen Seele gleicht dem Wasser" hat schon viele Componisten angezogen, denn es bietet zu einer Motette seinen ernsten philosophischen Stoff, seine scharf ausgeprägten Vers-Rhythmen als dankbare Aufgabe dar. Auch *Hiller* hat es nun geistvoll in Tönen behandelt, die einzelnen strophischen Gegensätze zu einer musikalischen Gliederung benutzt, die eben in den Gedanken ihren Grund findet und doch zusammen ein lebendiges Tonstück abgibt. Die Grundtonart (Edur) wird erst durch das Tremolo des Amoll-Dreiklangs vorbereitet, erst mit den Singstimmen tritt Edur ein, sie führen die Textworte (in $^3/_4$-Takt) bis zu dem „ewig wechselnd". Hier treten sie in Ruh, um nun einem freien Tonspiele der Instrumente die Gelegenheit zur Malerei der wechselnden Schicksale und Gestaltungen des Elements zu geben. Der Gesang nimmt (mit Adur) die ferneren Worte „Strömt von der hohen Felswand der reine Strahl" auf, stets von der malerischen Figurirung der Instrumente begleitet. Die „schäumenden Klippen" der Wirbel des Abgrunds werden mannigfach durch die Töne geschildert. Wir bedauern, nur den Klavierauszug zu kennen, der auf reiche Orchestrirung schliessen lässt. Nun tritt Ruhe ein. Der Spiegel des glatten Sees, das stille Rieseln der Gewässer durch das Wiesenthal zeigt sich uns in dem kurzen Cdur-Satze. Aus diesem werden wir in die Grundtonart zurückgeleitet. Der erste melodische Gedanke tritt bei dem „Wind ist der Welle lieblichster Buhle" wieder ein, und schliesst, wie es den didaktischen Worten, womit Goethe vortrefflich sein Gedicht schliesst, gemäss ist, auf würdige Weise. Gesangvereine, welche mehr als Tändeleien zum Gegenstande ihres Fleisses zu machen pflegen, werden an dem wirksamen Stücke sich erfreuen. — Die einzelnen Stimmen sind gedruckt zu haben.

Zwölf vierstimmige Gesänge älterer Meister für Sopran, Alt, Tenor und Bass nach römischen Handschriften und anderen Quellen zum Gebrauche für Dilettanten in den jetzt üblichen Notenschlüssel gesetzt und mit Partitur und Zeichnung der Anfangsbuchstaben versehen, von *H. K.* Hannover, 1846. Eigenthum des Herausgebers. (In Commission bei Bachmann.)

Die Ausführlichkeit des Titels erspart uns einen Theil des Berichts über diese merkwürdige literarische Erscheinung. Ein kunstsinniger Dilettant, geleitet von der Absicht, das Erhabenste und Edelste in der Gesangmusik auch Dilettanten zugänglich zu machen, welche gewöhnlich vor fremdartigen Noten und Schlüsseln in einigen Schrecken gerathen, hat solche alte Meisterwerke, deren Auffassung Dilettanten keine grossen Schwierigkeiten bereiten mag, ausgewählt, und damit zugleich den Zweck chronologisch-historischer Belehrung verknüpft. Er gibt *Palestrina*, *Nannini*, *Josquin de Prés*, *Luther*, *J. S. Bach*, *Händel*, *Mozart* und *Himmel*. Ueber Letzteren, in dieser Umgebung der ersten Meister, haben wir uns einigermaassen wundern müssen, so gern wir sein schönes Talent anerkennen. Auch einige ältere Gesänge, deren Componisten unbekannt sind, werden beigefügt. Das Unternehmen wird unstreitig dazu beitragen, manchen Dilettanten für die höhere Kunst zu gewinnen, nur scheint uns dadurch, dass man auf zwei Schlüssel (Violin- und Bassschlüssel) Alles reducirt hat, die Sache fast allzubequem gemacht. Die Erfahrung lehrt, dass das um so höher geschätzt wird, was einige Mühe kostet. Freilich liegt es im Geiste unserer Zeit, dass auch geringe Mühe, wie das Erlernen des Alt- und Tenorschlüssels, von den Anfängern gescheut wird.

K.

Feuilleton.

R. E. Bockmühl's Etuden für Violoncell (in Offenbach erschienen) sind im Conservatorium der Musik zu Wien für den Unterricht eingeführt worden und werden von dort ausserordentlich gerühmt. *Bockmühl* lebt bekanntlich in Frankfurt am Main.

In Wien wurde auf dem Theater an der Wien eine neue Oper: „Das Mädchen vom Lande", in drei Aufzügen, Buch von *C. Elmar*, Musik von *F. von Suppé*, mit grossem Beifall aufgeführt. In der ersten Vorstellung ward der Componist nicht weniger als acht Mal gerufen. Die Musik soll sich namentlich durch Anmuth und Lieblichkeit auszeichnen. Der Klavierauszug erscheint bei Haslinger in Wien. — *Suppé* ist einer der drei Kapellmstr. jener Bühne.

Der Gesanglehrer und Componist *F. Mücke* in Berlin, welcher den Gesangunterricht des grossen Handwerkervereins daselbst mit bestem Erfolge leitet (siehe die Notiz über das Neustadt-Eberswalder Gesangfest, S. 488 d. Bl.), hat, einer an ihn ergangenen Aufforderung gemäss, mit dem 1. September einen Chor- und Solo-Gesangverein für Herren und Damen, ganz unabhängig von jenem Handwerkergesangvereine, in's Leben treten lassen.

Prof. *Hähnel* aus Dresden, der Verfertiger der Beethovenstatue in Bonn, besuchte jüngst in Wien den Währinger Kirchhof, und als er daselbst das unbedeutende Denkmal auf Beethoven's Grabe erblickte, erklärte er sich bereit, eine bronzene Kopie seiner Beethovenstatue für den Metall- und Gusswerth zu liefern, oder

Digitized by Google

ja besser, als ich! Und so fahren Sie doch ja in guten Stunden mit Gott und Ihrem Genius in diesem, wahrhaft verdienstlichen Werke fort!

Ihr

Rochlitz.

d. 19. Febr. 19.

Ich schicke Ihnen hier, lieber Freund, den 2ten Act Ihres Oratoriums (Weltgericht) zurück, mit Dank für die zutrauliche Mittheilung. Was ich Ihnen hier darüber sage, nehmen Sie nur als erste Linien eines Urtheils, oder vielmehr einer Meinung.

Ich bin diesen Act, ohne den ersten in seinen Haupttheilen vergessen zu haben, mehrmals sorgsam durchgegangen, und jedesmal theilten sich meine Empfindungen beim Schluss in grosse Freude, und in störende Sorge. Ich erkläre mich für Beides aufrichtig! *Grosse Freude* macht mir dieser Act, erst als Musikstück im Ganzen, dann in mehreren Haupttheilen ganz besonders, wo ich Sie zugleich bewundern und *uneingeschränkt* preisen muss; wo ich auch gar nicht begreife, wie Sie es — wenn auch noch so vorbereitet — in so kurzer Zeit haben zu Stande bringen können, da Sie obendrein durch Ihr Amt so sehr gebunden und beschäftigt sind. Ich hebe einige Hauptsätze aus! Die Bassarie Nr. 2 wird, was den Effect anlangt, vornämlich vom Vortrage des Sängers abhängen. Nr. 3 thut Einem wohl und Noth. Die Fuge in Nr. 6 ist trefflich gearbeitet, und ich bewundere, welche Gewalt *und Freiheit* Sie in diesem Style erlangt haben. Das Quartett, Nr. 7, finde ich durch Gesang- und Stimmenführung ausgezeichnet. Nr. 8, 9, 10, ist ein gewaltiges, tief eingreifendes, künstlerisches und doch nicht schwer zu treffendes, ja meist sogar ziemlich einfaches Stück; mir scheint es zugleich eines der originellsten im ganzen Werke, und die, hier nicht leicht zu haltende Gränze zwischen Drama und Oratorium vollkommen beobachtet. *Gerade so weit*, däucht mich, durften Sie gehen, als Sie gegangen sind. Auch die Zwischenmusik zum Schluss ist in *jeder* Hinsicht meisterhaft. In Nr. 11 ist die Fuge mit der lebendigen, musterhaften Figurirung der Geigen, wieder uneingeschränkt zu rühmen, und durch den Schluss wird sie auch *die* wieder in die Sache führen, die alle Fugen nicht viel anders, als ein unvermeidliches Uebel betrachten, in das man sich dumpf resignirend ergibt.

Und dennoch bin ich nicht ohne Sorge; wenn ich nämlich daran denke, dass das Werk vor einer sehr gemischten Menge, und auch vor Gebildeten nur *ein Mal*, dann wahrscheinlich geraume Zeit nicht wieder aufgeführt wird. Nicht nur für jene, sondern selbst für diese bei nicht mehrmals wiederholter Aufführung — hat es *vielleicht* der Musik überhaupt, *gewiss* aber der unruhigen, rauschenden, affectvollen, reich instrumentirten und im Chor zu singenden zu viele. Der Ungebildete wird betäubt und damit verdumpft, der Gebildete kann doch auch nicht alles Herr werden und erhält sich nur mit Mühe und Anstrengung in vollständiger Aufmerksamkeit. Und da das Gedicht, wenn auch fortschreitet, doch nicht dramatisch ist: so gehet auch dies Hülfs- und Erleichterungsmittel ab, und jenes Unerwünschte ist um so mehr zu besorgen. Freilich konnten *Sie* das nicht ändern; und kaum einige Sätze im ersten, vielleicht ein einziger im zweiten Acte konnten kürzer gehalten, einfacher zusammengestellt werden. Es würde Unrecht sein, Ihnen das jetzt anzuführen, da Sie für den schwierigen dritten Act noch Lust, Feuer, Muth und Vertrauen brauchen: aber ich thue es in der Voraussetzung, dass diese Lust etc. durch meine — eines Einzelnen — überdies nur durch *Lesen* veranlassten Anmerkungen, ohnehin nicht gestört werden; und in der guten Absicht, meiner Bitte Nachdruck zu geben — meiner Bitte, dass Sie den dritten Act 1. so kurz und gedrängt als möglich — vielleicht blos das letzte Finale ganz breit und ausgearbeitet, schreiben; 2. in den wenigen sanfteren, ruhigeren Stücken durch ganz besonders neue, anziehende *Melodieen* den Zuhörer erleichtern und fesseln; und 3. wo es sein kann, die Instrumentation theils vereinfachen, theils durch ungewöhnliche Auswege oder Zusammenstellungen auffrischen, und zugleich eben damit wieder für das Zusammenwirken Aller, wo sie nun auftreten, empfänglich machen. Diese Bitte glaube ich unter allen Umständen, und auch, wenn ich mich in meinen Bedenklichkeiten geirrt hätte, verantworten zu können: darum thue ich sie so getrost und geradezu. Eine zweite aber kann ich nur fragweise vorbringen: „der Prophet gilt nirgends weniger, als in seinem Vaterlande"; ausser, wenn er zuvor auswärts recht viel gilt und davon in's Vaterland hereingeschrieen wird. Sollte es nicht gut sein, von dieser Ihrer Arbeit *hier* Niemand zu sagen, und das Werk erst in Berlin, München oder Wien aufzuführen? Haben Sie so eine Idee, so will ich gern mit Rath, und, so weit ich's vermag, auch mit der That behülflich sein. Denn — ich wiederhole es — meiner Bedenklichkeiten ungeachtet, halte ich Ihr Werk für so ausgezeichnet und trefflich, dass ich mich dafür möglichst verwenden würde, wäre der Verf. auch mir fremd: nun aber ist er ja mir keineswegs fremd, sondern ein lieber Freund, dem ich auch so viele schöne Kunstgenüsse zu verdanken habe!

Noch Eins! Es ist eine, in andern Künsten, als der Musik, bekannte Erfahrung, (man könnte sie aber auch in dieser machen) dass ein Nicht-Künstler zuweilen eine gute Idee hat, die er aber nicht ausführen kann, während der Künstler, der sie ausführen könnte, nicht darauf kömmt; so dass, wenn beide sich freundschaftlich besprechen, ein wirklich Neues und Eigenes zu Stande kömmt. Sind Sie mit dem Oratorium fertig, haben sich einige Erholung gegönnt, und wollen dann etwas Neues schreiben und dazu meine Einfälle wenigstens in einige Erwägung ziehen, so stehe ich zu Diensten. So ist mir neulich bei Anhörung Ihrer letzten Symphonie (in A dur) (deren 1stes Allo. beim Hören mich viel mehr angesprochen hat, als beim Lesen; während das Finale beim Lesen mehr auf mich wirkte; in den übrigen Sätzen ich meine Meinung bestätigt fand;) — da, sag' ich, ist mir eine neue Form einer Symphonie eingefallen, wie sie ganz gewiss von Wirkung wäre, mit keiner schon vorhandenen collidirte, und eben für Ihre Individualität sich vorzüglich eignete. — Von Herzen Ihr

Rochlitz.

Nachrichten.

Hamburg. Augustbericht. Der abgewichene Monat brachte im Ganzen nur wenig Interesse erregendes Neues. Grössere Concerte fanden nicht Statt, die Oper begnügte sich mit Reprisen. Fremde Künstler und Künstlerinnen anlangend, so verweilt Demoiselle *Babnigg* noch fortwährend hier als Gast unseres Stadttheaters. Sängerin und Publicum scheinen gegenseitig mit einander wohl zufrieden, und beide Theile haben, dünkt uns, volles Recht dazu. Ungezwungene Anmuth im Spiel, Zierlichkeit, Sauberkeit und Correctheit im Gesange, verbunden mit Geist und Leben des Vortrags, dabei ein ausgezeichnetes Portament, und wo es sein muss, tüchtige Kehlfertigkeit: was will man mehr von einer darstellenden Künstlerin? Andererseits erhielt Dem. *Babnigg* fast in jeder ihrer Partieen die grösste Anerkennung ihres hervorstechenden Talents, und der ihr zu Theil gewordene Beifall war kein gemachter. Am 1. August spielte sie die Königin der Nacht in Mozart's Zauberflöte, und gleich der Vortrag der ersten Arie war so ausgezeichnet, wie er wohl selten vorkommt. Weshalb aber Demoiselle *B.* die zweite Arie um eine kleine Terz tiefer transponirte, wissen wir nicht zu sagen; so viel ist gewiss, dass der Effect durch diese Veränderung beeinträchtigt wurde. Ihre Darstellung der Adine in Donizetti's Liebestrank war ebenfalls eine ungemein interessante Erscheinung.— In dieser letzteren Oper hörten wir noch einen, von früher her bereits hinreichend bekannten willkommenen Gast, Herrn *de Bezzi*, und zwar als Nemorino. Herr *de Bezzi* ist ein Sänger, der, vermöge trefflicher Methode des Gesanges und der seinem Spiele inwohnenden Glut und Lebendigkeit, Ausgezeichnetes zu leisten versteht. Sein Organ an und für sich freilich bildet den schwächsten Theil seiner künstlerischen Eigenschaften, es ist keineswegs schön, wahrscheinlich auch niemals gewesen, aber die technische Ausbildung desselben bleibt höchst bewundernswerth. Ein dritter Gast, Herr *Rafael*, vom Bremer Stadttheater, der als Belcore auftrat, liess zwar eine hübsche wohltönende Stimme vernehmen, erhob sich jedoch in allem Uebrigen nicht über dilettantische Mittelmässigkeit. Der Part des Doctor Dulcamara war, wie gewöhnlich, in Händen des Herrn *Bost*, dessen Darstellung dieser Rolle so viel Gezwungenes, Geschrobenes besitzt, dass sie nicht befriedigen kann, ohngeachtet aller ersichtlichen Anstrengung dieses Sängers, ihr zu ihrem Werthe zu verhelfen. Aber das ist es ja gerade, dass die Mühe sich bemerklich macht! Herr *Bost* ist ein wackerer fleissiger Darsteller, aber seine Komik ist nicht natürlich, sie ist gemacht, und obendrein unfein. Sein Dulcamara ist nicht einmal Carricatur, er ist eine Fratze.

Figaro's Hochzeit ging am 15ten wiederum in Scene, aber die Aufführung liess Vieles zu wünschen übrig. Freilich ist dies auch eine von den wenigen Opern, die von allen Theilnehmern durchweg einen gleichmässigen künstlerischen Beitrag beansprucht, und wo dies nicht stattfindet, ist an eine gelungene Gesammtdarstellung nicht zu denken. Haupt- und Nebenrollen gibt es hier eigentlich nicht, und beide Eigenschaften eines Operndarstellers, Gesang und Spiel, sind in demselben Maasse in allen Partieen erforderlich. Dass unter solchen Bedingungen auch die diesmalige Aufführung gerade nicht als Meisterwerk gelten konnte, wird daher nicht Wunder nehmen. An gelungenen Einzelnheiten fehlte es übrigens nicht, aber gerade diese warfen auf den übrigen Theil der Darstellung um so stärkere Schatten und machten ihn um desto ungeniessbarer. Und möchten wir behaupten, dass eine Ausführung dieser Oper durch sich an Kräften gleiche nur mittelmässige Talente, von denen aber ein jedes das Seinige ehrlich und in Uebereinstimmung mit den anderen beiträgt, einen bedeutend besseren Eindruck, einen wirklich höheren Genuss verschaffen wird, als eine solche durch selbst bessere Künstler, die es im Allgemeinen lau angehen lassen und lediglich ihren eigenen Erfolg durch sogenannte gelungene Momente und einzelne Glanzstellen suchen. — Demoiselle *Babnigg* machte als Susanna die ihr als Sängerin eigenthümlichen Vorzüge in dieser Partie zwar hinreichend geltend, ihrem Spiele aber gebrach es an der so nothwendigen Heiterkeit und kecken Laune. Obendrein wären die kleinen Fiorituren, durch welche sie den alten Mozart zu verschönern und zu verbessern sich Mühe gab, gar gern zu entbehren gewesen. Es ist ein kitzliches Ding, Mozart verbessern zu wollen. Es sind schon Viele darüber aus gewesen, aber unsers Wissens eben mit nicht sonderlichem Glück. Den Figaro gab Herr *Dalle Aste*, als Einzelnheit betrachtet die gelungenste Darstellung dieses Abends. Herrn *Clement* — Graf Almaviva — fehlt es, wie in den meisten seiner Rollen, so auch hier, am Spiel. Während sein Gesang ausgezeichnet genannt werden kann, leistet er im ersteren so gut als nichts. Demoiselle *Michalesi* bewies als Gräfin viel Sicherheit und gewohnte Fertigkeit, den Ausdruck tieferen Gefühles liess sie jedoch, namentlich in der ersten Arie, sehr vermissen.

Uebrigens machte sich, wie das in jüngster Zeit leider schon so oft vorgekommen ist und förmlich einzureissen droht, allerlei Störendes im Orchester bemerkbar. Einzelne der Mitglieder desselben fangen an, es für überflüssig zu halten, sich im lauten Plaudern und geräuschvollen auffallenden Benehmen zu geniren, Unarten, die auf's Strengste untersagt werden müssen, da dergleichen Freiheiten gegen allen Anstand verstossen und zugleich das Spiel beeinträchtigen, wo es denn nicht zu verwundern ist, wenn allerlei Fehler mit unterlaufen. So machte z. B. die erste Hoboe mehrere ganz bedeutende Versehen, und in der oben besprochenen Aufführung des Liebestrankes war im ersten Acte zwischen den Ensemblevorträgen der Sänger und dem Orchester so wenig Uebereinstimmung, dass eine totale Confusion nur mit Mühe vermieden werden konnte.

Endlich ist noch der Wiederholung von Balfe's Gitana Erwähnung zu thun, der durch veränderte Besetzung ein neues Interesse zu Theil wurde. Herr *Dalle Aste* weiss durch sicheren, würdigen und geschmackvollen Vortrag die Partie des Grafen Arnheim ganz ausgezeichnet zu heben; Demoiselle *Michalesi* dagegen, als Zigeunerkönigin, könnte ihrer Rolle mehr Gewicht

Digitized by Google

die mit einem Anlass in der Einbildungskraft, oder die ohne einen solchen, allein durch den gebietenden Willen, als Gemüthserinnerung gleichsam erscheinen.

Die letztere Art reiner Gefühle, in ihrer Allgemeinheit, nicht in ihrer Besonderheit bei dieser oder jener Gelegenheit, in diesem oder jenem Charakter entstanden und dadurch modificirt, hat man lange Zeit für die allein mögliche und legitime Vorlage der reinen Instrumentalmusik gehalten.

Es konnte jedoch nicht fehlen, dass den Instrumentalcomponisten, indem sie an die Schilderung eines Gefühls gingen, zuweilen auch der bestimmte Anlass dazu mit in die Einbildungskraft trat, den sie und dessen Einfluss auf die genauere Modification jenes mit auszudrücken den Drang empfanden. Doch sahen sie auch bald, dass im gelungenen Falle das Gefühl wohl im Gemüthe erschien, das Bild in der Einbildungskraft dagegen ausblieb.

Verdriessen mochte es manchen Componisten, der sich eines bestimmten Anlasses und der genaueren Modificirung seiner Gefühlsbilder danach bewusst war, dass die Zuhörer davon nichts merken wollten. Letzteren entging ja dadurch der tiefere Gehalt, der eigentliche Inhalt des Kunstwerks und der Genuss, welcher aus dem Erkennen der Aehnlichkeit der Nachahmung erwächst, und ersterem konnte das Verdienst solcher gelungenen Aehnlichkeit nicht zu Gute kommen. Daher fing dieser und jener an, das, was ihm mit Tönen allein nun einmal zu versinnlichen nicht gelingen wollte, mit Worten vorher anzudeuten. So erschien z. B. die Pastoralsymphonie, worin die Gefühle nicht blos in ihrer Allgemeinheit, sondern in ihrer genaueren Bestimmung durch den concreten Fall geschildert sind, wo nicht das Gemüth allein, sondern auch die Einbildungskraft der Hörer in ein von dem Componisten beabsichtigtes bestimmtes Spiel versetzt werden sollen und wirklich versetzt werden.

Fassen wir diese Unterschiede in's Auge, so ergeben sich viererlei Arten von Instrumentalwerken.

Die erste war stets die zahlreichste, weil leichteste, ist aber auch unter allen Kunsterscheinungen die nichtigste. *Fontenelle* hat sie kurz und treffend bezeichnet durch seine berühmte Phrase: Sonate, que me veux-tu? Das Ohr vernimmt Töne, aber was wollen sie! Weder Einbildungskraft noch Gemüth werden durch sie in einen anderen als den eben vorhandenen Zustand versetzt. Von einem ächten und mächtigen Kunsteindrucke ist keine Rede.

Die zweite Art ruft bestimmte Gefühle nach Absicht des Componisten in dem Gemüthe hervor. Was er empfand, müssen Andere nachempfinden. Diese Art nennen wir die rein subjektive, indem sie Gefühle des Componisten blos ausdrückt. Wohl *können* Bilder dabei entstehen, aber sie lagen nicht in der Absicht des Componisten; sie sind willkürliche Schöpfungen unserer eigenen Einbildungskraft, oder zusammengewebt aus dem eben vorhandenen Bildervorrathe.

In der dritten Art hatte der Componist einen bestimmten Anlass in seiner Einbildungskraft, welcher in das Gemüth hinunterschlagend, die entsprechenden Gefühle wecken musste. Das daraus entstandene Tonwerk nennen wir ein objektives, weil der Componist das Gesetz seiner Darstellung von einem von Aussen her in seine Einbildungskraft genommenen Gegenstande erhielt. Insofern er aber diesen Gegenstand nicht angegeben, ist es ein *verschwiegen* objektives und erscheint dem Hörer in den meisten Fällen, d. h. in allen, wo er das Objekt nicht erräth, als ein subjektives, nur die Gefühle des Componisten schilderndes.

Die vierte Art endlich ist die offen objektive, wo der Componist seinen Gegenstand dem Hörer durch ein Programm bekannt macht.

Beide letztere Arten sind, wie man sieht, in ihrer Entstehungsursache sich gleich, und nur in ihrer Wirkung verschieden, indem in der dritten in der Regel nur die Gefühle im Gemüthe, in der vierten aber auch die Bilder, welche sie geboren, mit in der Einbildungskraft aufleben. Hierin gibt es auch noch feinere Unterschiede. Die Pastoralsymphonie z. B. ist subjektiv insofern die darin geschilderten Gefühle aus des Componisten Gemüthe rein hervorquellen, und objektiv nur durch die veranlassenden Bilder. Hätte aber *Beethoven* sich unter dem auf das Land Wandelnden, sich am Bache Lagernden u. s. w. eine andere Person, mit anderem Charakter, anderer Gefühlsweise überhaupt, oder gar in einer besonderen Gemüthsstimmung noch gedacht, z. B. einen mit dem Leben Zerfallenen, der sich auf das Land begibt um durch Selbstmord zu enden, so würde er die Empfindungen nicht mehr unmittelbar aus seinem Gemüthe, sondern aus dem des Selbstmörders haben schöpfen müssen, und insofern wäre die Subjektivität des Componisten in den Hintergrund gedrängt worden.

Es ist aus dem Gesagten leicht begreiflich, dass zwar eine rein subjektive, aber keinesweges eine rein objektive Schilderung möglich ist, indem bei letzterer immer die subjektive Anschauungs- und Gefühlsweise sich mit geltend machen muss. Hätten *Mozart* und *Beethoven* denselben Gegenstand, die Empfindungen einer ländlichen Braut vor dem Altare z. B. geschildert, so hätten sie sich in einen fremden Zustand versetzen und folglich objektiv malen müssen. Dennoch würden zwei verschiedene Musikstücke zum Vorschein gekommen sein, und das, was diese Verschiedenheit ausmacht, wäre aus der Subjektivität der Componisten geflossen.

Nach diesen vorläufigen Betrachtungen werde ich dem Leser meine individuellen Ansichten über die zweite *Gade*'sche Symphonie deutlich entwickeln können.

Sie hat keine Art von Programm, welches einen gegenständlichen Inhalt angäbe. Man muss sie daher beim ersten Anblicke für ein Instrumentalwerk halten, welches Gefühle in allgemeiner Form schildert. Da wollte sie mir nicht durchgängig genügen. Neben vielen unmittelbaren Gefühlsgedanken erschienen mir zuweilen weniger anmuthende. Bei näherem und öfterem Hinblick indessen kam mir die Ahnung eines dahinter lebenden Objektes. Auch Anderen war es ähnlich ergangen. So schrieb früher ein Recens. des Klavierauszuges: „Das Anfangsandante versetzt uns in die frischen grünen Wälder des Nordens“. Das war aber auch die ganze Andeutung eines Objektes, welche freilich nicht genügen

Digitized by Google

kann, uns den Inhalt des Ganzen zu enthüllen. Denn was thut das darauf folgende Allegro? was das Adagio? was das Scherzo? und was der letzte Satz? Das schwankende Bild frischer grüner Wälder des Nordens allein kann die anderen vier so sehr gegen einander contrastirenden Sätze dieser Symphonie unmöglich aus des Componisten Gemüth hervorgetrieben haben. Jeder ist ein ganz anderes Wesen, und ist die Musik überhaupt objektiv, so muss jedem ein anderes Bild als Gefühlserregungsursache vorgeschwebt haben.

Ich gestehe, dass mich im Forschen darnach einiger Missmuth überkam. Tritt eine Instrumentaldichtung rein, entschieden nur als Ausdruck allgemeiner Gefühle auf, so kann sie, vorausgesetzt ihre psychologische Wahrheit, einen vollkommen befriedigenden Kunstgenuss bewirken. Sie erfüllt die Ansprüche des Gemüths, und mehrere erweckt sie nicht. Kommt die Einbildungskraft dabei in Thätigkeit, so schafft sie sich Bilder nach ihrem Gefallen, nicht nach dem Verlangen des Kunstwerkes. Anders ist es, wenn aus der Instrumentalcomposition ausser den Gefühlen auch ein Gegenstand der sie erzeugt sich ahnen lässt, den der Tondichter aber verschwiegen hat. Die Einbildungskraft des Hörers erhält alsdann den Auftrag, etwas zu bilden, aber in einer dunkeln, mystischen Sprache, die sie ohne das dolmetschende Wort nicht zu enträthseln vermag. Sie fühlt, es sind Gestalten, die an ihr vorüberziehen; will sie sie aber erfassen, so zerfliessen sie in Nebel. Das erweckt zunächst eine peinliche Empfindung wie jede Erscheinung, deren Sinn wir ahnen, aber nicht ergründen können.

Darf es denn aber Kunstwerke geben, die zuerst als Räthsel unbefriedigt lassen, ja quälen, und später aufgelöst, vollständig befriedigen und beglücken?

Ob es welche geben darf, weiss ich nicht, wohl aber, dass es welche gibt. In einer Recension über den Gartenkalender auf das Jahr 1795 sagt *Schiller*, der nicht von Aussen in das Kunstgebiet hineinparlirte, sondern von Innen heraus seine Ansichten mittheilte, über die grosse Gartenanlage zu Hohenheim Folgendes:

„Die mehrsten Reisenden, denen die Gunst widerfahren ist, die Anlage zu Hohenheim zu besichtigen, haben darin, nicht ohne grosse Befremdung, römische Grabmäler, Tempel, verfallene Mauern u. dgl. mit Schweizerhütten und lachende Blumenbeete mit schwarzen Gefängnissmauern abwechseln gesehen. Sie haben die Einbildungskraft nicht begreifen können, die sich erlauben durfte, so disparate Dinge in ein Ganzes zu verknüpfen. *Die Vorstellung, dass wir eine ländliche Colonie vor uns haben, die sich unter den Ruinen einer römischen Stadt niederliess, hebt auf Einmal diesen Widerspruch und bringt eine geistvolle Einheit in diese barocke Composition.* Ländliche Simplicität und versunkene städtische Herrlichkeit, die zwei äussersten Zustände der Gesellschaft, gränzen auf eine rührende Art aneinander, und das ernste Gefühl der Vergänglichkeit verliert sich wunderbar schön in dem Gefühle des siegenden Lebens. Diese glückliche Mischung giesst durch die ganze Landschaft einen tiefen elegischen Ton aus, der den empfindenden Betrachter zwischen Ruhe und Bewegung, Nachdenken und Genuss schwankend erhält und noch lange nachhallt, wenn schon Alles verschwunden ist.“

Aus dieser Stelle geht hervor, dass es Kunstwerke gibt, die uns als Räthsel zuerst abstossen, haben wir die dahinter ruhende Idee aber erkannt, hohen Genuss gewähren können. Auch hält *Schiller* weiter für verdienstlich, die Erklärung solcher räthselhaften Werke zu versuchen, denn er sagt vorher: „Jedem, der diese mit Recht berühmte Anlage entweder selbst gesehen oder auch nur von Hörensagen kennt, muss es angenehm sein, dieselbe in Gesellschaft eines Kunstkenners (des Herausgebers des Gartenkalenders) zu durchwandern. Es wird ihn (den Durchwandernden) wahrscheinlich nicht weniger als den Recensenten überraschen, in einer Composition, *die man so sehr geneigt war für das Werk der Willkür zu halten*, eine Idee herrschen zu sehen, die, es sei nun dem Urheber oder dem Beschreiber des Gartens, nicht wenig Ehre macht.“

Nach Fürsprache einer Autorität, wie *Schiller*, wird mir der Versuch, die hinter der *Gade*'schen Symphonie liegende Idee zu entdecken und den Hörern derselben mitzutheilen, wohl verziehen werden.

(Fortsetzung folgt.)

---

*Briefe von Rochlitz an Fr. Schneider.**)

v. H. d. 3ten Febr. 19.

Guten Morgen!

Eben erhalte ich den Zettel für's morgende Concert und darauf die Anzeige Ihrer neuesten Symphonie. Das ist doch wol die, deren Partitur Sie mir geliehen; und auch Partitur und Text des Oratoriums (Weltgericht). Meine Meinung von beiden mir *sehr* werthen Werken kann ich nicht schreiben, da das Bogen forderte, und da ich zu jeder Ihnen gefälligen Stunde mit Ihnen darüber sprechen kann. Nur das einzige Wort: In der Symphonie (A dur) verspreche ich mir vom 3ten und 4ten Satze die meiste Wirkung; im Orator. muss ich besonders Nr. 9 und alles, was folgt, wahrhaft bewundern, es für das Höchste erklären, wozu Sie sich emporgeschwungen, und den schönsten Effect ohne alles Bedenken garantiren. Aber wie und womit, was der 3te Act dem Ausdruck im Allgemeinen Verwandtes enthält, und dessen durch Schuld des Dichters nur allzuviel ist — wie und womit dies noch gesteigert werden soll: das gestehe ich nicht einzusehen. Indess ist das *Ihre* Sorge; und mögen Sie nur darauf bedacht sein, die contrastirenden mildern Sätze durch recht eigenthümliche und eindringende *Melodieen* und durch ungewöhnliche Hilfsmittel den Zuhörern gleichfalls nahe an's Herz zu legen und möglichst bedeutend zu machen: sie werden sonst mit Heftigem und Rauschendem nicht nur, sondern auch mit Fülle, Masse und Gearbeitetem (wie man sich ausdrückt) allzusehr überhäuft, als dass sie es, im Denken und Empfinden, Herr werden könnten — was doch zu eigentlichem Genusse nöthig ist. Doch das wissen Sie

*) Auf Wunsch der Redaktion vom Inhaber zur Benutzung für die Zeitung freundlich überlassen.

Digitized by Google

wenigstens die Büste seines Beethoven und eins der Basreliefs, die Phantasie, für ein granitnes Denkmal, ebenfalls für die eigenen Auslagen von 200 Thlr. herzustellen. Man hofft, unter den Verehrern des grossen Meisters diese Summe zusammenzubringen, damit das grossmüthige Anerbieten zur Ausführung kommen kann.

Adolph Wechsler aus Trebitsch, Schüler des Wiener Conservatoriums der Musik, Kapellmeister des Grafen Franz Bethlen in Siebenbürgen, erhielt zu einer Reise als Musikdirektor der Rappe'schen Athletengesellschaft einen zweijährigen Urlaub und bereiste in dieser Eigenschaft die Wallachei, Russland, die Türkei, Egypten. Auf seinem Hauptinstrumente, der Violine, erntete er namentlich in Konstantinopel und Alexandrien grossen Beifall; der Pascha von Egypten bot ihm an, als sein Kapellmeister dort zu bleiben; *Wechsler* lehnte dies jedoch ab und kehrte in seine frühere Stellung zurück.

Karl Schuberth aus St. Petersburg nahm während seiner Anwesenheit zu Hamburg im vergangenen Frühjahr an einem zum Besten der dortigen Warteschulen in der St. Michaeliskirche veranstalteten Concerte thätigen Antheil und dieser seiner Mitwirkung namentlich war der glänzende pekuniäre Erfolg dieses Concerts zu danken: 2867 M.Ct. war der Reinertrag desselben. Das Comité hat darüber an den berühmten Virtuosen ein äusserst schmeichelhaftes Danksagungsschreiben erlassen.

Die vor einigen Jahren von *Gaillard* zu Berlin gegründete „Berliner Musikzeitung" ist mit der „Neuen Musikzeitung für Berlin" verschmolzen worden. Letztere erscheint bekanntlich bei Bote und Bock, unter verantwortlicher Redaction von *Gustav Bote*; „technischer Redacteur" ist Herr Dr. *O. Lange*.

Der frühere Chordirector am Leipziger Stadttheater *Meyer* ist zu Freiburg im Breisgau als Musikdirector angestellt worden. Als zweiter Musikdirector und Chordirector an der Leipziger Bühne wurde der schon früher in gleicher Eigenschaft daselbst angestellt gewesene *Kümmel*, zuletzt in Düsseldorf, engagirt.

Fräulein *Karoline Mayer*, die frühere Leipziger Primadonna, ist zu Wien am Theater an der Wien angestellt worden.

Prinz Karl von Preussen hat bei seinem neulichen Aufenthalte zu Genua den dasigen Anglikaner- und Schweizergemeinden zum Ankauf einer Orgel sowie zur Bestreitung des Gehaltes für den Organisten 3000 Franken geschenkt. (Die Orgel ist bereits angeschafft.) Ausserdem hat er bei der sardinischen Regierung die Erlaubniss zur Einführung von Orgelmusik und Kirchengesang ausgewirkt, was jenen Gemeinden bisher nicht gestattet war. Leider ist aber das Lokal, worin dieselben ihren Gottesdienst halten (in einem Privathause), sehr ungünstig.

Hektor Berlioz hat den Posten eines Orchesterdirectors am Drurylane-Theater gegen einen monatlichen Gehalt von 10,000 Franken übernommen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Im Verlage von **Eduard Eisenach** in Leipzig ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen zu haben:

Choral-Melodien
zu den
Kirchengesängen
mit Rücksicht auf sämmtliche im Königreiche Sachsen eingeführten Liedersammlungen
zum Gebrauche
für alle *Bürger- und Landschulen,*
nach Hiller geordnet, in die leichtesten Tonarten gebracht, nebst kurzer Einleitung, sowie mehreren Amen und Responsalien,

für eine Sopran-Stimme,

von **Carl Geissler,** *Cantor zu Zschopau.*

6te Auflage.

Preis 2 Ngr., in Partien zu 25 Ex. 1 Thlr. 15 Ngr.

Dasselbe Werk,
für zwei Sopran-Stimmen,

von **Carl Geissler,** *Cantor zu Zschopau.*

7te Auflage.

Preis 2 Ngr., in Partien zu 25 Ex. 1 Thlr. 15 Ngr.

Neuigkeiten
von
Schuberth & Comp.
in Hamburg und Leipzig.

van Boom. Trio f. Pfte., Viol. u. Velle. Op. 14. 3 Thlr. 10 Sgr.
Burgmüller, F., Cäcilien-Walzer f. Pfte. 8 Sgr.
Fesca, A., Erwartung. Lied f. Sop. o. Tenor m. Pfte. Op. 55. Nr. 3. 10 Ngr.
Gurlitt, C., Zweite Sonate f. Piano u. Viol. Op. 4. 2 Thlr.
Lindblad, A. F., Schwedische Lieder, in deutscher Uebertragung, mit Beibehaltung des Originaltextes, v. Dr. A. F. Wollheim. Heft 8. 20 Sgr.
— — dergl. Heft 3 u. 4 in neuer Auflage.
Lindpaintner, P. v., Die Fahnenwacht. Lied, für Pfte. allein arr. v. F. Burgmüller. 8 Sgr.
Sivori, C., Andante cantabile, p. Violon avec Piano. 10 Sgr.
Sponholtz, A. H., Scherzo brill. p. Piano à 4 ms. Op. 19. 20 Sgr.
Turanyi, C. v., 3 Lieder ohne Worte f. Piano zu 4 Händen. Op. 8. (Sei mir gegrüsst! Erinnerung. Auf Wiedersehn.) 20 Sgr.
Willmers, R., Intr. et Variat. sur la Marche des Puritains. Op. 17. Cah. 6. 15 Sgr.

Classische Bibliothek in vollständigen Clavier-Auszügen mit ital. und deutschem Text. (Neue Ausgabe in hoch 4°.) 1 Band. »Don Juan«, von Mozart. $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

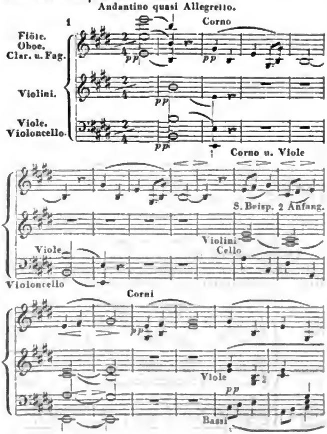
Den 22sten September. **Nr. 38.** 1847.

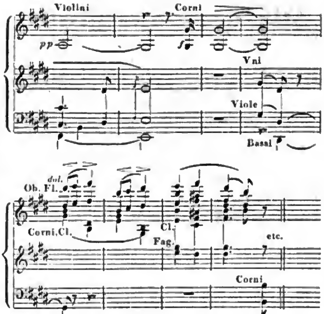
Inhalt: Symphonie Nr. 2 von Gade etc. — Briefe von Rochlitz an Friedrich Schneider. — Donizetti's Opern. — Gustav Flügel. — Sonett. — *Nachrichten:* Fünftes Liederfest des Thüringer Sängerbundes im Marienthale bei Eisenach. Aus Berlin. Aus Mailand. Aus Rom. Aus Bologna. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Symphonie Nr. 2. von Niels W. Gade.

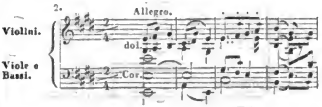
(Fortsetzung.)

Ich fühle mich in dem einleitenden Andantino dieser Symphonie, E dur, ²/₄, nicht in die frischen grünen Wälder des Nordens versetzt, sondern ich sehe einen Jüngling vor mir, zum letzten Male vom Schlummer in der Heimath umfangen, die er zu verlassen im Begriff steht, um in der Fremde nach irgend einem bedeutenden Ziele zu ringen. Vielleicht stehen seine Lieben am Lager, um ihn zu wecken, da die Stunde der Trennung naht, aber sie zaudern, denn seine heiteren Züge scheinen von goldenen Bildern einer fröhlichen Zukunft zu erzählen, die eben seine träumende Fantasie lieblich durchspielen.

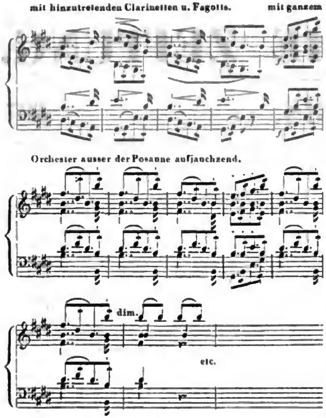




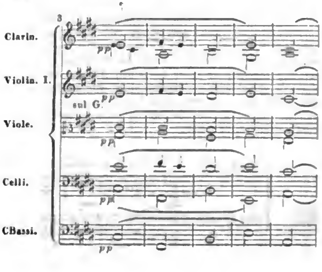
Das darauf folgende Allegro, E dur, ²/₄, hat vornehmlich drei in ihrer technischen Gestalt wie in ihrem Ausdrucke sehr verschiedene Gedanken, aus denen das Ganze herausgewebt ist. Im ersten, dem Thema, hat der Jüngling den Abschied überwunden. Lebensfrisch und muthig, das Herz durchwogt von freudigen Ahnungen und Hoffnungen, zieht er der fremden bunten Welt entgegen. So oft dieser Gedanke im Verfolge des Satzes wiedererscheint, zeigt er denselben Hauptausdruck, obwohl in verschiedenen Modificationen von ruhiger, selbst mit leisen Zweifeln gemischter Empfindung bis zur jauchzenden Gewissheit des Gelingens, als naturgetreues Product solcher Situationen.

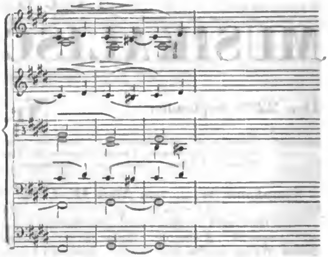


Digitized by Google

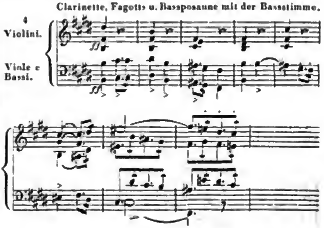


Es kann auf solcher Jugendfahrt nicht fehlen, dass aus dem Gewoge neuer Erscheinungen zuweilen das Bild der zurückgelassenen Theuren in des Jünglings Einbildungskraft emportaucht und die Gefühle der Liebe für sie in besonderer Stärke hervorruft. Lehrt uns doch erst die Trennung, wie wir geliebt werden und lieben! Ihm wird es so weich, süss wehmüthig im Herzen; sein Gefühl erhebt sich bis zum inbrünstigen Gebete für ihr Wohl.

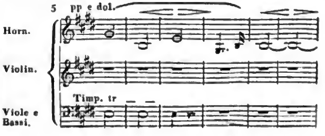




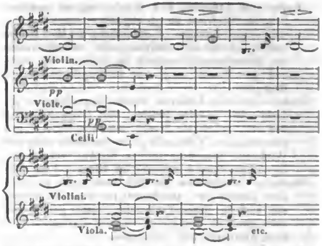
Der dritte Gedanke ist das Gegentheil des zweiten. Entschieden, kräftig, hart, scheint er den entschlossenen Sinn zu verkünden, der den einmal gefassten und als nothwendig erkannten Entschluss festhält und die weiche Stimmung sowohl als auch die Vorstellungen der Hindernisse, die sich wahrscheinlich entgegenstellen werden, kühn bekämpft und abweist.



Endlich erscheint dazwischen auch die Reminiscenz des Traumlebens aus dem einleitenden Andantino als ein viertes Moment, eine andere Nuance sinnenden Versinkens in die Erinnerung des Abschiedes aus der Heimath.

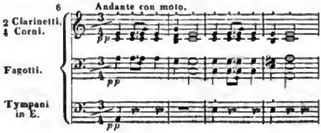


Digitized by Google

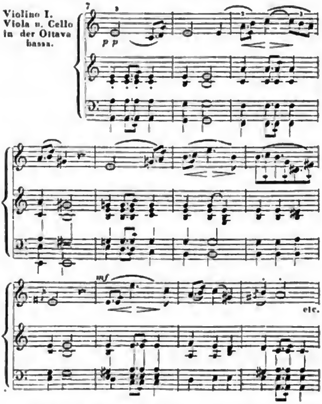


Unter allen diesen Gedanken erscheint der erste, das Thema, die frischen Reiseempfindungen versinnlichend, der unmittelbaren und sich am Muthigsten zeigenden Wirklichkeit angehörend, am klarsten, und die drei anderen quellen dazwischen nur in kürzeren Momenten, wo unwichtigere Gegenstände und Begebenheiten auf der Reise die Seele weniger aufregen und ihr Erinnerungsspiel unterdrücken, hervor. Hat man aber diese Grundidee in sich aufgenommen und in der Vorstellung erweckt, so macht der ganze Satz eine tiefe Wirkung, wir empfinden die ganze darin geschilderte Reihe von Gemüthszuständen um so sicherer und lebhafter mit, als es wenige Menschen geben wird, die eine ähnliche in ihrem Leben nicht selbst einmal durchempfunden hätten. Gern suchte ich in jeder einzelnen Periode, in jeder kleinsten Nuance durch Beispiele die durchaus und überall sich offenbarende Uebereinstimmung mit der Hauptidee zu erweisen, wenn der Raum es gestattete. Doch werden diejenigen, welche in den gegebenen Beispielen meine Meinungen theilen, in dem Werke selbst die weiteren Beweise leicht finden. Den anders Empfindenden würde die ganze abgeschriebene Partitur keine Ueberzeugung bringen.

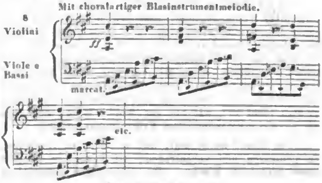
In dem Andante con moto eröffnet sich dem Hörer eine andere Scene. Der Jüngling ist am Orte seiner Bestimmung angekommen, seine Hoffnungen und Wünsche haben sich jedoch nicht verwirklicht. Er findet sich einsam, verlassen in der fremden Welt wieder; sein Unternehmen sieht in der Nähe und Gegenwart bedrohlicher, von mächtigeren Hindernissen umgeben aus, als da er noch aus der Ferne auf dasselbe zuschritt. Er ist niedergeschlagen, ängstlich zuckt es ihm durch die Seele.



In solchen muthloseren Augenblicken tritt eine tiefe Sehnsucht nach der verlassenen lieben Heimath mächtiger aus dem dunkeln Grunde des Gemüthes hervor.



Doch auch aus solcher schwerer zu besiegenden Stimmung sucht sich ein ursprünglich kräftiger Charakter, wenn auch mit Anstrengung, emporzuringen.



(Fortsetzung folgt.)

Briefe von Rochlitz an Fr. Schneider.

d. 9ten Septbr. 19.

Ich komme oben zur Stadt und finde das Werk, womit Sie, mein lieber Freund, mich beschenkt, und auch noch auf besondere Weise geehret haben. Nehmen Sie

meinen aufrichtigsten Dank dafür, und rechnen Sie für meines ganzen Lebens Rest auf meine treue Anhänglichkeit an Sie, als Künstler und als Menschen. Führt uns der Gang unserer Tage jetzt nicht eben oft persönlich zusammen, so liegt das, wie Sie wissen, an Zufälligkeiten und Nebendingen. Diese können sich ändern; aber wenn das auch nicht wäre und wir auch fernerhin nicht öfter bei einander sässen, so würde ich Ihnen doch immer, nicht nur in Ihren öffentlich erscheinenden Werken, sondern auch in Ihrem sonstigen Beruf, in Ihrem Geschick, in Ihrem Hause, mit freundschaftlich theilnehmender Seele folgen; und wo es denn einmal gälte, etwas für den Anderen zu thun, da würde ich, wie weit meine Kräfte reichen, stets bei der Hand sein. Ein Gleiches kann ich mir von Ihnen versprechen, das weiss ich wohl! —

Auf heut' Abend freue ich mich sehr. Auch die Vesper will ich nicht versäumen.

Sie eröffnen doch auch dieses Jahr unsere Concerte den Michaelistag mit einem Concerte? und verlassen uns auch in der Folge nicht? Wollen Sie nicht vielleicht einmal in einem zweiten Theile phantasiren? Es liesse sich das sogar auf eine, auch für die grosse Masse besonders anziehende Weise einrichten; z. B. dass Sie gegen den Schluss das God save the King (variirend oder sonst) anbrächten, und dann fiele das Orchester mit Ihrer Ouverture über dies Thema ein; oder Sie machten's ohngefähr so mit dem Thema ihres Finale im Conc. aus C moll, und schlössen mit dieser Polonaise mit Orchester u. dgl. oder Sie liessen eines Ihrer vierstimmigen Lieder vom Chor und Solo strophenweis singen, und drückten phantasirend zwischen jeder Strophe das aus, was zunächst darin liegt. Wie wär's?

Ihr

Rochlitz.

d. 11ten Dec. 19.

Da ich jetzt im Wittwerstande (meine Frau ist in Chemnitz) wenig ausgehe, habe ich die letzten Abende ganz den mir überschickten Werken widmen können, mein lieber Freund und Gevatter! Und so kann ich Ihren Wunsch, die Missa baldigst zurückzuempfangen, um so schneller erfüllen. Meine Meinung soll darum doch auch Ihnen vertraut werden; doch nur als *meine — Meinung!* Um kurz zu sein, muss ich grob erscheinen: ich meine es aber nicht so, wie Sie gar wohl wissen; auch bin ich zu weiteren mündlichen Erörterungen erbötig.

Das Ganze ist so klar, und so leicht zu verstehen, zu geniessen und vorzutragen, als kaum ein anderes Ihrer grösseren Werke. Der eigentliche Kunstgehalt der Sätze scheint mir aber sehr — zu sehr verschieden, und zwar im Ausdruck und der Ausarbeitung, noch mehr aber in der Erfindung. Dass Sie, sind Sie einmal daran, sehr schnell schreiben, schadet nicht und kann eher nützen: allein, sollten Sie die Ideen, An- und Absichten jedes Einzelnen vorher zur Genüge, klar und bestimmt, erwogen haben? Das ist aber doch, auch dem Begabtesten und Geschicktesten, nothwendig. *Mir* sieht die Missa so aus:

Kyrie — in Erfindung und Bearbeitung zu gewöhnlich, im Ausdruck zu gleichgültig.

Gloria — gut durchaus, doch *ausserordentlich* in Erfindung, Arbeit und Ausdruck nicht, vielmehr (nicht als Reminiscenz, sondern im Ganzen des Styls und der Manier etc.) *nahe* an *Haydn* erinnernd. Dagegen

Credo — in allen 3 Sätzen wahrhaft eigenthümlich gedacht, und in jeder Hinsicht das, einem Künstler, wie Sie, würdigste Stück; wiewohl ich mir von dem obligaten Violoncell gegen das Ende nicht viel Wirkung, besonders in der Kirche, verspreche. Zu diesem Stücke wünsche ich Glück. Vom

Sanctus — versprechen Sie sich wohl auch zu viel: aber Osanna brav, und Benedictus originell für sich, und auch in dieser Verbindung; dabei *gewiss* von sehr guter Wirkung, so wie das Osanna. Auch dazu gratuliere ich. Hingegen

Agnus Dei — in keiner Hinsicht ausgezeichnet, ja selbst so, dass man glaubt, es könne noch nicht zu Ende sein; was um so bemerklicher wird, da es das *Ganze* schliesst.

Dies — meine Meinung, die ich ganz Ihrem eigenen Ermessen unterwerfe. Doch müssten Sie dazu das Werk eine geraume Zeit haben liegen lassen, dass es Ihnen fremd geworden. *Dies* wünschte ich auch darum, weil Sie *eben in Wien* dann nicht zuerst mit etwas aufträten, von dem man sagen würde: wenig zu tadeln, weit mehr zu loben, aber im Ganzen etwas gewöhnlich. Denn nirgends mehr als dort, gehet man auf's *Ungewöhnliche* in der Musik aus, da man am Gewöhnlichen, wie würdig und brav es auch sonst sei, sich abgestumpft und taub gehört hat. — (Die Messe ist im Stich erschienen bei Joh. André in Offenbach.)

Die alten Compositionen haben einen wunderbaren Eindruck auf mich gemacht; wenn ich auch das Feststehende jener Manier, die nicht selten bis zur Monotonie und zum kunstgelehrten Handwerke geht, nicht verkenne. Die Gattung ist mir aber doch so fremd geworden, dass ich ein detaillirtes Urtheil mir nicht erlaube, als wozu ich sie zugleich hören müsste. Doch habe ich, da Sie es verlangten, diejenigen Stücke, welche mir am meisten zusagten, mit einem Oehrlein eingekniffen, setze aber gar keinen Werth in dieses Ausheben, und bitte, auch keinen darauf zu setzen.

Der Umlauf über Ihr Oratoriums-Concert ist eben bei mir gewesen, und die bisherigen Unterzeichnungen sind nicht nur so gänzlich zustimmend, wie ich gewiss erwartet, ausgefallen, sondern auch zu meiner Freude so, dass ein jeder bezeugte, er stimme mit Hochachtung gegen Sie und mit Vergnügen über die Gelegenheit, Ihnen gefällig zu sein, bei. So ist's recht!

Ihr

Rochlitz.

d. 28sten April 20.

Dass Ihr Unternehmen (die Herausgabe der Part. des Weltgerichts betreffend), lieber Freund, mir theuer ist, und ich es, wo sichs thun lassen will, fördern werde, brauche ich Ihnen wohl nicht erst zu versichern. Jetzt,

Digitized by Google

im Messgedränge etc. kann ich nur mit Personen, die zu mir kommen, davon sprechen. In Mannheim wird man Ihr Werk schwerlich brauchen können, und der alte *Ritter*, der es zu schätzen wüsste, kann es kaum bezahlen. In Weimar correspondire ich nur mit *Goethe'n*, dieser aber befasst sich gar nicht mit Musik, und am allerwenigsten mit Sachen an oder für den Hof. Warum wollen Sie nicht an *Hummel* schreiben? der ist dort der Einzige, der Ihren Wunsch fördern kann, und es hoffentlich wird, da Sie hier mit ihm selbst nicht collidiren. In Darmstadt wird Ihr Werk auch schwerlich aufgeführt: der Grossherzog liebt *blos* Opern. Doch wird er wahrscheinlich unterzeichnen lassen; und alles das geschieht durch seinen Kapellmeister *Wagner*. Dieser ist ein einfacher, durchaus wackerer Mann. Ihm müssen Sie ohne Umstände schreiben, und wollen Sie, so beziehen Sie sich auf mich, als habe *ich* Sie dazu vermocht, in der gewissen Hoffnung, er werde für die Sache das Nöthige thun.

Anderes mündlich, bei Gelegenheit!

Ihr

Rochlitz.

Donizetti's Opern.

Der Charivari theilte unlängst ein Verzeichniss der Opern des so fruchtbaren, jetzt so unglücklichen *Donizetti* mit. Wir geben dasselbe, verbessert, vervollständigt und, so weit möglich, mit Jahr und Ort versehen, wo die betreffende Oper zum ersten Mal aufgeführt worden, nachstehend in alphabetischer Ordnung.

Adelia, Rom, 1841. — L'Ajo nell' imbarazzo, Rom, 1824. — Alahor in Granata, Palermo, 1824. — Le duc d'Albe, Paris, 1840. (Ist nicht aufgeführt worden.) — Alfredo il Grande, Neapel, 1823. — Alina, regina di Golconda, Rom, 1828. — Anna Bolena, Mailand, 1831. — Aristea. Operette. — L'Assedio di Calais, Neapel, 1836. — Belisario, Venedig, 1835. — Betly, Neapel, 1836. — Diese Oper, deren Buch ebenfalls von *Donizetti* ist, hat er 1844 für Neapel umgearbeitet. — Il Borgomastro di Saardam, ossia i due Pietri, — derselbe Stoff, wie in *Lortzing's* Czaar und Zimmermann. — Buondelmonte, s. Maria Stuarda. — Il Campanello, Neapel, 1836. — Il Castello di Kenilworth, Neapel, 1828. Auch unter dem Titel: Elisabetta di Kenilworth. — Caterina Cornaro, Neapel, 1844. — Il conte di Chalais, s. Maria di Rohan. — Chiara e Serafino, ossia il Pirata, Mailand, 1822. — Le Convenienze ed inconvenienze teatrali, Operette, Mailand, 1831. — Il Diluvio universale, Neapel, 1830. — L'Elisir d'amore, Mailand, 1832. — Elvida, Operette, Neapel, 1824. — Emilia di Liverpool, Neapel, 1822. — Enrico di Borgogna, Venedig, 1819. — Gli Esiliati in Siberia, s. Otto mesi. — L'Esule di Roma, Neapel, 1828. — Il Falegname di Livonia, Venedig, 1820. — Marino Falliero, Paris, 1835. In Wien unter dem Titel: Antonio Grimaldi aufgeführt. — Fausta, Neapel, 1832. — La Favorita, Paris, 1840. — La Fille du régiment, Paris, 1840. — Una Follia, Operette. — Francesca di Foix, Operette. — Il Furioso, Rom, 1832. — Gabriela. — Gemma di Vergy, Mailand, 1835. — Gianni (Giovanni) di Calais, Neapel, 1828. — Gianni (Giovanni) di Parigi. — Il Giovedi grasso, Operette, Neapel, 1830. — Antonio Grimaldi, s. Falliero. — Imelda de' Lambertazzi, Neapel, 1830. — L'inganno fortunato. — La Lettera anonima, Operette, Neapel, 1822. — Linda di Chamounix, Wien, 1842. — Lucia di Lammermoor, Neapel, 1835. — Lucrezia Borgia, Mailand, 1834. — Maria Padilla, Mailand, 1841. — Maria di Rohan, Wien, 1843. In Neapel unter dem Titel: Il conte di Chalais aufgeführt. — Maria di Rudenza, Venedig, 1838. — Maria Stuarda, Neapel, 1835. Auch unter dem Namen Buondelmonte. — Marino Falliero, s. unter F. — Les Martyrs, Paris, 1840. In Italien unter dem Namen Polliuto. — Le Nozze in villa, Mantua. — Olivo e Pasquale, Rom, 1827. — Otto mesi in due ore, ossia Gli Esiliati in Siberia, Neapel, 1827. — Il Paria, Neapel, 1829. — Parisina, Florenz, 1833. — Don Pasquale, Paris, 1843. — I Pazzi per progetto, Operette, Neapel, 1830. — La Pia di Tolemei, Venedig (Genua?), 1837. — Il Proscritto, Neapel, 1828. — La regina di Golconda, s. Alina. — Roberto Devereux, Neapel, 1837. — La Romanziera, Operette. — Rosamonda d'Inghilterra, Florenz, 1834. — Sancia di Castiglia, Neapel, 1832. — Don Sebastiano, Paris, 1843. — Torquato Tasso, Rom, 1833. In Neapel unter dem Titel: Sordello il Trovatore. — Ugo conte di Parigi, Mailand, 1832. — La Zingara, Neapel, 1822. — Zoraide di Granata, Rom, 1822.

Das genannte Blatt erwähnt noch eine angeblich Donizetti'sche Oper: „Le nouveau Pourceaugnac", von welcher wir gar nichts wissen; es ist vielleicht eine Verwechselung mit dem französ. Lustspiele dieses Namens. Ferner: Eleonore di Guienna, die wahrscheinlich mit der oben aufgeführten Rosamonda d'Inghilterra eine und dieselbe ist.

Uebrigens ist *Donizetti* am 27. September 1799 zu Bergamo geboren und befand sich bis vor Kurzem im Irrenhause zu Ivry bei Paris. All' die aufgezählten Opern hat er vom Jahre 1819 bis 1844, also in 26 Jahren geschrieben, so dass durchschnittlich auf jedes von diesen 26 Jahren mehr als zwei Opern kommen.

Gustav Flügel.

Unter hundert Recensionen musikalischer Werke findet man vielleicht eine durchaus zufriedene, eine, welche aus vollem Herzen und voller Ueberzeugung ein von Gott berechtigtes, urkräftiges Compositionstalent anzuerkennen hat. Unter hundert Recensionen werden aber, ich weiss nicht genau wie sehr wenige gelesen. Wie leicht ist unter diesen nichtgelesenen die mit begriffen, die der Mühe des Lesens werth gewesen wäre! das ist *eine* Ursache mit, warum es dem wirklichen Künstlergeiste oft so spät erst, zuweilen gar nicht gelingt, sich mit seinen ächten Klängen unter dem Marktgeklingel und Gepimpel Gehör zu verschaffen. Bedeutenden Künstlern sollte man daher nicht blos mit Recensionen zu Hilfe zu kommen suchen, sondern in kleinen leitenden Artikeln der musikalisch umtosten Welt keck, bestimmt und laut

Digitized by Google

zurufen: richte dein Ohr und deine Aufmerksamkeit hieher, da singen und klingen Herzensweisen. Ich rede von

Gustav Flügel.

Er ist zunächst er und kein Anderer. Seine Fantasie blüht und glüht in voller Jugendfrische. Was an Herzensweh und Herzenslust von schwerblutigen Nachtträumen an alle Stufen hindurch bis zu den lachenden Bildern des Scherzes in dem Menschen leben mag, es lebt in *Flügel* und quillt und tönt leicht heraus in seine Tondichtungen. Er hat immer etwas vor seinem geistigen Blicke. Daher erscheint nirgends bloser Ohrentand, so wie sich überhaupt kein gemeiner Gedankenlump oder leichtfertiger Modefratz in die Nähe seines edlen Kunstgeistes wagt. Er hat ein künstlerisches sehr zartes Gewissen. Was die grössten Meister an ästhetisch-leitenden Maximen Kunstbefähigendes in sich getragen, hat er ihnen abgelauscht und als Gesetze in sich aufgenommen, aber ihre Gedanken lässt er ihnen, und arbeitet seine Gebilde aus eigenem Material.

Ich wäge hier nicht ab, welches seiner Werke mir mehr oder weniger gefällt, das mag das Publikum thun. Ich will diese wenigen Worte nur als Fingerzeig hinschreiben für die, welche *Flügel* noch nicht kennen, aber ihn zu kennen verdienen, und ich habe seine künstlerischen Eigenschaften angedeutet, weil er blos diese hat. *J. C. Lobe.*

Mondenschein,

Sonett nach *Flügel's* Klaviergedicht gleiches Namens.
S. dessen Nachtfalter, Leipzig, bei Whistling.

Hier öffnen sich des Mondes stille Hallen,
Sanft schwellend hebet sich auf goldnem Wagen
Sein Zauberlicht. Es kämpft im bangen Zagen
Mit Wolken, die es dumpf und schwer umballen.
Es siegt! — die dichten Nebelschleier fallen.
Da tönt der Elfen zart romantisch Klagen,
Geweckt durch Strahlen die durch Wölklein brachen,
Um bald auf Au'n, bald auf dem See zu wallen.

Hier schwillt die Welle fluthend ihm entgegen,
Dort lauscht der Hain im träumerischen Sehnen,
Dort auch die Lieb' ihm wohl im süssen Grauen.
So wallt es zaubernd fort auf Aetherwegen
Das holde Licht, aussgiessend süsses Wähnen,
Und führet siegend uns in fernste Auen.

X.

Nachrichten.

Fünftes Liederfest des Thüringer Sängerbundes im Marienthale bei Eisenach.

Am 23. und 24. August feierte der Thüringer Sängerbund, der gegenwärtig in 28 Männervereinen mehr als 1200 Mitglieder umfasst, im romantischen Marienthale sein 5. Liederfest. Die Sängergäste trafen bereits am 22. August Nachmittags ein, wurden an den Thoren der Stadt feierlich begrüsst und auf den Markt geleitet, um in die Häuser der Stadt, welche ihnen die Gastfreundlichkeit ihrer Bewohner öffnete, unentgeltlich einlogirt zu werden. Abends war Concertmusik (des Langensalzer Musikchors) im Clemdagarten, zu welchem die Sänger mit ihren Wirthen, so wie die Mitglieder der Clemdagesellschaft freien Zutritt hatten. *Erster Festtag.* Morgens 7 Uhr Trompetenruf durch die Strassen der Stadt. Die Sänger versammeln sich alsbald im Clemdagarten, empfangen die gewöhnlichen Decorationen und ordnen sich mit ihren Fahnen und Festmarschällen in der Reihenfolge, die das Loos bestimmt hat, zum Festzuge; dem Zuge voraus schritt *Golde's* treffliches Musikchor aus Erfurt; ihm folgen die Festmarschälle der Eisenacher Liedertafel mit der Bundesfahne (getragen vom Dichter *A. Bube*); dieser schliessen sich an je 3 und 3 Mann als „Ehrengäste": *Fr. Schneider* aus Dessau, *G. Reissiger* aus Dresden, *Chelard* aus Weimar, *Methfessel* aus Braunschweig, *G. Nauenburg* aus Halle, *Mosevius* aus Breslau, *A. Zöllner* etc., ihnen folgen die Festredner und Dichter: *Dennhardt*, *Ludw. Storch*, *Bechstein* etc. So bewegt sich der imposante Zug nach 3 Kanonenschüssen bis zum Marktplatze, wo die Sängerschaar einen feierlichen Morgengruss, componirt von *Mendelssohn*, anstimmt. Dr. *Dennhardt* betritt die Rednerbühne und bringt (vom schönsten Wetter begünstigt) dem anwesenden Fürstenhause und der Gastfreundlichkeit der Eisenacher Bürger in begeisterter Rede den Tribut dankbarer Verehrung und Anerkennung. Nun bewegt sich der unabsehbare Festzug unter Gesang und Musik dreier Musikchöre (aus Erfurt, Langensalza und Eisenach) dem Marienthale zu; hier angelangt, ziehen die Sänger in die wirklich grossartige und geschmackvoll decorirte Festhalle; die Generalprobe wird unter lautem Jubel abgehalten. 1½ Uhr versammeln sich nach 3 Kanonenschüssen die Sänger mit ihren Fahnen ausserhalb des Festplatzes und ziehen in feierlicher Prozession auf die Sängertribüne. Berg und Thal sind mit den schönsten Gruppen erwartungsvoller Zuhörer belagert. *Gluck's* grossartige Ouverture zu Iphigenia in Aulis, vorgetragen von den 3 vereinigten Musikchören, eröffnet das eigentliche Sängerfest. In drei Abtheilungen, deren Pausen von Denksprüchen und Instrumentalproductionen ausgefüllt werden, wird nun das Liederfest bis gegen 7 Uhr gefeiert; gegen 8 Uhr beginnt das Festmahl in der „Sängerlaube"; die Bergeshöhen, erhellt von unzählbaren Flammen, wimmeln vom jubilirenden Volke; in der Sängerlaube erschallen Toaste, bis in die Nacht hinein dauern Freude und Jubel! — *Der zweite Festtag bricht an!* Morgens 8 Uhr versammeln sich die Sänger auf dem Marktplatze; nachdem der Zug wie Tags zuvor geordnet ist, beginnt die Sängerfahrt nach der Wartburg; als bereits die Bundesfahne auf der Burg wehte, waren die letzten Fähnlein des unabsehbaren Zuges noch in den Strassen der Stadt! ein wahrhaft grossartiger, Geist und Gemüth erhebender Anblick! Nachdem die Sängerschaar im Burghofe sich gesammelt und geordnet hat, ertönt aus aller Munde: „Eine feste Burg ist unser Gott etc." Festreden und Lieder erschallen, überall ist Freude! Gegen Mittag bewegt sich der Festzug auf den romantischen Pfaden die in's Marienthal führen, wieder auf den Festplatz. Von 2 bis 6 Uhr Vorträge ein-

Digitized by Google

zelner Liedertafeln, wechselnd mit allgemeinen Festgesängen. Nach einem Scheidegruss bewegt sich der heimkehrende Festzug bis in den Garten der Erholungsgesellschaft, wo die Sänger Abschied nehmen. Abends von 8 Uhr an war Festball, dem Ref. nicht beiwohnte, er zog es vor, in angenehmer Gesellschaft eine Wanderung in den Wald anzutreten. So endete das in seiner Art ausgezeichnet schöne, wahrhaft grossartige *Volksgesangfest*. Als solches nur muss und darf es betrachtet werden; legt man einen höheren, rein künstlerischen Maassstab an — so hat die Kritik gar Mancherlei mit dem Mantel der christlichen Liebe zu verdecken. Oeffentlich muss gerügt werden, dass der würdige Liedermeister *Fr. Schneider* (laut Programm) seine „mitwirkende Theilnahme" an dem Feste zugesagt haben soll, bevor er überhaupt eine Einladung vom Festcomité in Händen hatte; *Fr. Sch.* hatte bereits eine „ablehnende Antwort" eingesendet und nahm erst auf meine specielle Veranlassung noch am Feste Theil, um sein „Vater Unser" (Doppelchor nach den Worten der heil. Schrift, dem Thüringer Sängerbunde besonders gewidmet) zu dirigiren; leider zeigte sich in der Probe nur zu klar, dass *Schneider's* Werk höchst mangelhaft vorbereitet war. Es darf dem Componisten somit keineswegs verübelt werden, dass er die Ausführung und Direction des dem Sängerbunde gewidmeten und im Programme verzeichneten Doppelchors höflichst abwies. Ob *Felix Mendelssohn* über die Ausführung seines „Morgengrusses" erfreut gewesen wäre, bezweifle ich sehr! — von dem ebenfalls als Ehrengast eingeladenen und auch erschienenen Kapellmeister *Reissiger* aus Dresden wurde auch nicht eins seiner vortrefflichen Lieder gesungen; *Carl Zöllner*, *G. Reichardt*, *C. Löwe*, *B. Klein*, *Marschner* u. v. A. fehlten ebenfalls im Programm, welches sonder Zweifel ungenügend und einseitig genannt werden muss. Es ist sehr erfreulich und anerkennenswerth, dass Thuringia seine einheimischen Künstler ehrt und liebt, der Thüringer Sängerbund ist aber ein „deutscher", er ist nur ein Ton im grossen Gesangsaccorde des deutschen Volks und es gibt der deutschen Wort- und Tondichter gar manche, die in jedem deutschen Männergesangsvereine eine ehrenvolle Aufnahme verdienen, die bei jedem grösseren deutschen Gesangfeste in das Herz des Volks hineingesungen werden sollten.

„Sie alle, die das Vaterland
Das deutsche uns gegeben,
Die an Gemüth und Kunst verwandt,
Sie alle sollen leben!"

Ja! leben sollen sie im Munde aller deutschen Sangesbrüder, so schlingt ein Sang in deutscher Brust erglüht

Unsichtbar starke Bande
Um alle deutschen Lande! —

Wie sich im männlich deutschen Lied
Die Stimmen kräftig einen,
So einig soll im Nord und Süd
Auch unser Sinn erscheinen.

Das sei fortan der Wahlspruch aller deutschen Sanggenossen! *G. Nauenburg.*

Aus Berlin. (Mitte September.) Die Ferien der königl. Oper sowohl als die der italienischen sind zu Ende und man spielt und singt wieder hüben und drüben.

Das Repertoir der königl. Oper dreht sich vorläufig noch immer um Catharina Cornaro, für die Herr *von Küstner*, der Generalintendant, und die Allerweltsregimentstochter, für die unser Publikum ein unverwüstliches Interesse zu bewahren scheint. Wer von beiden Parteien hier den besten Geschmack zeigt, ob die deutsch-französische oder die französisch-italienische Partitur die vorzüglichere sei, wollen wir diesmal nicht weiter erörtern; den besten Willen, dem Publikum bestens zu gefallen, bethätigen beide Componisten, sowohl Herr *Lachner* wie der jetzt beklagenswerthe Maestro *Cajetano Donizetti.*

Inzwischen dürfen wir nicht unterlassen, der Wiederaufführungen der köstlichen Cosi fan tutte zu erwähnen. Der k. Opernregisseur Herr *Louis Schneider* hat das freilich hypernaive alte Libretto etwas modern zugestutzt, auch in der Partitur sind einige Ausmerzungen vorgenommen, um — möglichem Ennui (?) vorzubeugen. Wir glauben kaum, dass dadurch eben viel gewonnen.

An den alten Textunsinn hatte man sich bereits gewöhnt, und es fiel Einem kaum noch ein, den Maassstab der Wahrscheinlichkeit daran zu legen; der neue, nicht eben sinnigere Text dagegen fordert die Kritik auf's Neue heraus. *Mozart's* herrliche Musik war und bleibt immer die Hauptsache dabei, und deshalb hätte man die Partitur um keine Note verkürzen sollen.

Den musikalischen Theil der Aufführung, welche Kapellmeister *Taubert* mit Eifer und besonderer Vorliebe leitet, muss man unbedingt loben, die Darstellung könnte indess durchweg feiner, graziöser, leichter sein.

Uebrigens sind die besten Kräfte unserer Oper in „So machen Sie es Alle" beschäftigt, und mit der vocalen Execution der Damen *Brexendorf*, *Marx*, *Tuczek*, so wie der Herren *Bötticher*, *Mantius* und *Zschiesche* dürfte selbst der strengste Splitterrichter zufrieden gestellt sein. Die schauspielerische Seite der Aufgabe schien uns Fräul. *Tuczeck* am Graziösesten zu lösen.

Die nächste neue Oper wird nun wohl *Richard Wagner's* Cola Rienzi sein, der am 15. October, dem Geburtstage des Königs, zur Aufführung gelangen soll. Man sagt, Herrn *Wagner* sei unser Theaterchor, welcher mit Extrachoristen auf 80 Männer- und die entsprechende Zahl von Frauenstimmen zu bringen ist, noch zu schwach, und er habe um Bewilligung des k. Domchores für seinen Rienzi gebeten. Wenn man den schwachen, ohnmächtigen Dresdener Theaterchor kennt, mit dem Herr *Wagner* seine Opern aufzuführen pflegt, so muss man diese Ansprüche mindestens komisch finden.

Die italienische Oper in der Königstadt, bekanntlich ein Privatinstitut, das unter der Leitung der Frau Commissionsräthin *Cerf* besteht, hat ihre Vorstellungen am 30. August mit Donizetti's Lucrezia Borgia begonnen. Der Cartello für die dieswinterige Stagione nennt ausser den beliebtesten Mitgliedern der früheren, als der Prima Donna *Fodor*, Tenore primo Sig. *Labocetta*, Bariton

Digitized by Google

Sig. *Pignoli*, einige neue für erste Fächer, die sich bereits als tüchtig und talentvoll bewährt haben.

Vor Allem ist zu loben, dass die Direction für einen Remplaçant des unfähigen vorjährigen Dirigenten gesorgt und in Sig. *Carlo de Barbieri* einen feurigen, umsichtigen Maestro di Cembalo angestellt hat; auch im Orchester scheinen einige günstige Veränderungen vorgenommen worden zu sein, wenngleich der Abgang des Herrn *Léon de St. Lubin* zu bedauern ist. Indess zeigt sich dessen Nachfolger, Herr *Urbaneck*, als ein recht wackerer, vielleicht zu hitziger Concertmeister; doch besser zu viel Feuer als zu wenig.

In den beiden Aufführungen der italien. Oper, die wir bis jetzt hörten (Lucrezia und Lucia) machten wir neue Bekanntschaften an Sgra. *Boldrini*, Sgra. *Dugliotti* und dem Baritono Sig. *Sebastiano Ronconi*. Der Buffo Sig. *Catalano* hatte sich bequemt, in diesen seriösen Opern Nebenpartieen zu übernehmen, so dass wir ihn auf seinem eigentlichen Berufsterrain, in der Opera buffa, noch nicht kennen gelernt. Sgra. *Boldrini*, welche als Lucrezia debütirte, ist eine tüchtige, gebildete dramatische Sängerin, die auch mit Intelligenz und Feuer darstellt, allein ihre Stimme scheint ermüdet, und entbehrt jenes Klangzaubers, den man sehr bezeichnend „Schmelz" zu nennen pflegt. Ob sich die Stimme von dieser Indisposition, die sich namentlich in dem Brustregister bemerklich macht, erholen wird, wollen wir abwarten und wünschen. Sgra. *Dugliotti* figurirte als Orsini. Eine sehr hübsche junge Dame, mit jugendlichem, wohlklingendem Mezzosopran, aber sowohl als Schauspielerin wie als Sängerin noch äusserst der Schule bedürftig. Sgr. *Ronconi* sang und repräsentirte den Herzog von Ferrara recht brav und beifallswerth; er ist vermuthlich ein Bruder und Nacheiferer des berühmten *Georgio Ronconi*. In der Lucia reussirten die *Fodor* und Tenor *Labocetta* durch ihre schönen Stimmen und gute Intonation. Das Ensemble war sehr lobenswerth.

H. T.

Mailand. (Teatro alla Scala.) Ein für die jetzige musikal. Epoche vortrefflicher Sängerverein: die *Tadolini*, die *Angri*, Tenor *Moriani*, die Bassisten *Marini* und *de Bassini*, Buffo *Rovere*, hiezu die ziemlich guten Virtuosi Prima Donna *Steffanore*, Tenor *Calzolari*, Buffo *Soares*, überdies noch 12, sage zwölf andere Comprimär- und Secundärsänger, eine ziemlich bedeutende Zahl Opern, darunter drei neue; bei alledem war es die hochberühmte Wiener Tänzerin *Elsler*, welche die Theaterkasse vom gänzlichen Schiffbruch rettete, denn die Opern zogen sehr wenig Zuhörer und das Ballet sehr viele Zuseher. Es scheint, wenigstens in der Scala, man mag die Opern auch mit den besten Sängern nicht mehr. Das Factum steht einmal felsenfest da. In Verdi's anfänglich gegebenem Attila zog kaum der Prolog an; in Gnecco's erbärmlich verstümmelter Prova dell'Opera seria gefiel kaum ein am Leben gelassenes Originalstück. Verdi's Alzira fiel ganz durch und wurde ein einziges Mal gegeben. Donizetti's Don Pasquale fand selbst mit der *Tadolini* eine laue Aufnahme, ebenso dessen Lucrezia Borgia mit *Moriani* und der *Angri*. Rossi's neue Oper, Bianca Contarini (ein gar mageres Ding) wurde mit den Hauptsängern nur zwei Mal gegeben. Zuletzt noch, zum Vortheil des Pio Instituto teatrale, die erste und längst componirte neue Oper Velleda, vom neuen Maestro *Carlo Boniforti*, nach vielen vergeblichen Aenderungen kreuz und quer endlich durch reiche Mäcenatenspende; arg würde es ihr ergangen sein, hätte sie nicht für einen guten Zweck gewirkt und die *Tadolini* als Prima Donna gehabt. Herr *Bona*, der vielleicht in der Folge Besseres liefern kann, war nicht so glücklich, den besten Theil der Sänger gehabt zu haben, daher denn auch seine zuletzt ein paar Mal gegebene neue Oper Don Carlo wenig anzog.

Rom. Eine Deputation der hiesigen Accademia di Santa Cecilia hatte am 1. März die Ehre, dem Papste ihre Aufwartung zu machen. Derselbe vernahm mit besonderem Wohlgefallen, dass die Akademie ein in Rom noch fehlendes Liceo musicale zu errichten gesonnen ist, versprach ihr allen Beistand und erlaubte ihr auch, das Album der Akademie mit seinem Namen zu zieren.

In der am 4. Februar von der päpstlichen Accademia Romana d'Archeologia veranstalteten Ausgrabung wurde unter anderen Gegenständen in einer Gegend zwischen den beiden Porte Latina und S. Sebastiano auch eine Inschrift entdeckt, die auf ein schon zu den Zeiten der Römer-Republik mit Senatsprivilegien und den Gesetzen von Augustus bestehendes musikal. Collegium schliessen lässt, dessen Hauptsache darin bestand, mit der Vokal- und Instrumentalmusik den religiösen Zeremonieen beizustehen. Das Collegium selbst hiess: Collegium Symphoniacorum.

Von *Palestrina's* Werken ist unlängst der siebente und letzte Band erschienen. Das Ganze führt den Titel: Opere di Pier Luigi Palestrina, stampate dal rev. Mons. D. Pietro Alfieri, Cammeriere segreto di S. S. Pio IX. Vol. VII. Roma 1841 — 46. (Grosses und kostspieliges Unternehmen.)

I. B. 9 Messen (die erste, die bekannte Papa Marcello, die letzte Fratres ego enim 8st.)—II. und III. B. Hymnen u. s. w. — IV. B. Lamentationen. — V. B. Offertorien (5st.) — VI. B. Motetten, Responsorien, Antiphonieen, Psalmen, Sequenzen (6-, 7- und 8st.) — VII. B. Die Hymne: O gloriosa virginum. Stabat mater (12st.) Viele Motetten, Magnificat und andere unbekannte Musik. Schlüsslich noch zum Vergleich mit Anderen eine Lamentation von Carpentrasso, eine Motette von Goudimel, ein Te Deum von Feska, ein Lamentabatur Jacob von Morales.

Das ganze Werk enthält interessante Bemerkungen (auch über Guido d'Arezzo). Nun sollen folgen: Nanini, Anerio, Allegri u. A.

Bologna. Wie in ganz Italien wurde auch hier Meyerbeer's Roberto il Diavolo immer wachsender Beifall zu Theil. Wie kann auch ein solches Werk im so-

Digitized by Google

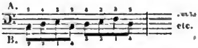
genannten Bel Paese gleich ganz aufgefasst werden? Der kernhafte, ganz vortreffliche Satz und deutsche Kunst geniren anfangs das italienische Ohr, nach und nach wird es immer lichter darin. Die Sänger waren ebenso wie vorigen Herbst in Turin nicht die besten. Auber's Muta di Portici gefiel ebenfalls und machte volle Häuser. So hat denn eine der ersten Städte Italiens im Karneval zwei Opern von fremden Meistern, keine einzige von einem einheimischen gegeben, was gewiss ohne Beispiel in der italienischen Oper ist.

Recensionen.

Allgemeine Klavierschule, oder leicht fassliche Methode das Klavierspiel in möglichst kürzester Zeit zu erlernen, von *Const. Nap. Schmidt.* Berlin, Verlag und Eigenthum von C. N. Schmidt. Pr. 2½ Thlr.

Schon wieder eine neue Klavierschule, werden viele unserer Leser sagen. Gibt es nicht dergleichen Werke bereits mehr denn zu viele? Sollte es in der That möglich sein, das wirklich Gute, ja Treffliche, das in diesem Bereiche bereits vorhanden war, noch zu überbieten? Letzteres ist nun freilich von Herrn *Schmidt* nicht geschehen, ja er scheint nicht einmal die Werke der Tüchtigsten unter seinen Vorgängern durchgehends gekannt oder benutzt zu haben. Indess hat er dennoch ein für den ersten Unterricht brauchbares Werk geliefert, welches so gut wie viele andere ähnliche seine Dienste leisten wird. Für den ersten Unterricht, sagen wir, denn für den höheren ist es durchaus nicht ausreichend, und der Titel „Allgemeine Klavierschule", welcher mehr verspricht als das Werk bietet und seinem Umfange nach bieten kann, möchte daher wohl in anderer Weise zu fassen gewesen sein. — Der Lehrgang des Verf. ist zwar im Allgemeinen methodisch angelegt, indem er, wie sich das von selbst versteht, vom Leichteren zum Schwereren fortschreitet und auch das Nützliche, aber dabei Trockene mit dem Amusanten in zweckmässiger Weise verbindet; indess möchten doch wohl kaum die dargebotenen Musikstücke gegen den Schluss des Werkes hin sich auf derjenigen Höhe technischer Fertigkeit halten, welche ein einigermaassen talentvoller Schüler, wenn er seine hundert Musikstücke und darüber hinter sich hat, bereits erreicht haben kann und soll. Nach unserem Ermessen und nach den von uns selbst gemachten Erfahrungen hält unser Autor den Schüler zu lange innerhalb gewisser Grenzen des Leichteren fest, während derselbe bereits für das Schwerere hinlänglich vorbereitet war, und das ist ein Fehler, welcher bei einer etwaigen zweiten Ausgabe des Werkes zu vermeiden sein dürfte. So bietet auch diese Klavierschule offenbar viel zu wenig für die so nothwendige Uebung des Trillers und der Doppelgriffe. Jenen durch alle Finger der rechten und linken Hand hindurch zu üben, findet hier der Schüler durchaus keine Gelegenheit, und diese werden mit einer Triolenscala in Terzen und einem Sextengange in C dur abgethan, ohne dass der Schüler in einem der folgenden Stücke zweckmässige Gelegenheit fände, davon Gebrauch zu machen. Die Terzenpassage hat der Verfasser einmal so wie bei A, das zweite Mal wie bei B, und die Sextenpassage nur wie bei C im Fingersatze bezeichnet.

während solche Passagen bekanntlich auch noch in anderer Weise ausführbar sind und die Terzenscala nothwendig auch in Sechzehntheilnoten zu geben war, bei welchen denn natürlich, wenn sie geschliffen werden sollen, wiederum eine besondere Applikatur eintritt. In diesem Bereiche können wir uns überhaupt nicht überall mit dem Verf. einverstanden erklären. Einerseits hat er es nämlich, wie die meisten seiner Vorgänger, ganz unterlassen, allgemeine Grundregeln für die Fingersetzung aufzustellen, nach welchen sich der Schüler selbst bei jedem einzelnen Stücke die richtige Applikatur aufzufinden vermöchte, welche Methode wir allein als eine das Selbstdenken befördernde für die wahrhaft rationale halten und welche bald gar manche jener dickleibigen und theuren Klavierschulen unnöthig machen würde, andererseits aber scheint uns der von ihm gewählte und dem Schüler in alter übler Weise mechanisch vorgezeichnete Fingersatz nicht überall der zweckmässigste zu sein, obgleich wir gern gestehen, dass die Fingerzeichnungen der bei Weitem überwiegenden Mehrzahl nach mit Sorgfalt und Sachkenntniss geschehen sind und sich möglicher Weise leicht auch manche Druckfehler eingeschlichen haben könnten. So liegt z. B. die Passage



weit besser in der linken Hand, wenn sie nicht, wie sie der Verf. bei A vorgezeichnet hat, sondern wie bei B genommen wird; hatte er aber bei seiner Bezeichnung die Absicht im Auge, die trägsten und ungelenksten Finger der Hand, nemlich den 4. und 5. mobil zu machen, so musste er diesem Prinzipe auch in derselben Passage für die rechte Hand huldigen, für welche er sie indess in der gewöhnlichen Weise mit dem Daumen anfangen lässt. In der Bassfigur in Nr. 118

ist der Fingersatz nicht wie bei A, sondern wie bei B zu wählen. So auch in der Figur im ersten Takte in Nr. 122. In ähnlichen, weiterhin im Werke vorkommenden Fällen hat der Verf. richtig gezeichnet. — Die Anführung mehrerer anderer Fälle, in welchen wir den Fingersatz des Autors nicht billigen können, würde unsere Anzeige über die ihr gesetzten Grenzen hinausführen. Wir bemerken daher nur noch, dass der Walzer, mit welchem die Uebungsstücke schliessen, unseres Wissens nicht von C. M. v. Weber, sondern von Reis-

Digitized by Google

siger ist und in seiner Urgestalt uns weit besser gefällt, als in der, in welcher ihn der Verf. gegeben hat.

J. B. Cramers grosse praktische Schule des Pianofortespiels in fünf Abtheilungen. Hamburg und Leipzig, bei Schuberth und Comp.

Die erste Abtheilung dieses in seiner Art classischen Werkes bildet die allbekannte, bereits in 6ter Auflage vorhandene Schule für Anfänger. Die zweite, Op. 100, „Schule der Fingerfertigkeit" 100 progressive Etuden für Pianoforte. Heft I. 1⅓ Thlr., Heft II. 1⅓ Thlr. erscheint mit ihren grösstentheils kürzeren Uebungsstücken als interessante Vorschule für solche Spieler, für welche die bekannten grossen Etuden des berühmten Verf. noch zu schwierig sein würden, und bietet in seiner gewohnten gediegenen Schreibweise des Trefflichen und zu einer fast allseitigen Durchbildung beider Hände Erspriesslichen ungemein viel; ja es kommen in diesen beiden gehaltvollen Heften nicht wenige Partieen vor, welche jeder Sachverständige sogleich als höchst erwünschte Ergänzung der bereits erwähnten 84 Etuden selbst anerkennen und in ihrer Originalität mit lebhaftestem Interesse begrüssen wird. Die 3te Abtheilung, Op. 101, „Mechanik des gediegenen Pianisten" besteht ebenfalls aus 2 Heften à 1⅙ und 1⅓ Thlr., deren jedes 24 Salonetuden im classischen Style zur Bildung des Geschmacks enthält. Auch diese Hefte zeichnen sich durch hohe Gediegenheit aus und enthalten eine reiche Auswahl zum Theil höchst geistvoller, charakteristischer und sogar gefällig ansprechender Musikstücke der verschiedenartigsten Formen und Schreibarten, indem der ältere wie der moderne Styl gleich tüchtig vertreten erscheint und selbst ausgeführtere Tänze nicht fehlen. Die beiden letzten Abtheilungen dieses umfassenden und gehaltvollen Werkes liegen uns noch nicht vor; doch wird die 4te, laut Ankündigung, „12 Etuden zu 4 Händen in Form von Nocturnen", und die letzte: „grosse Etuden in 4 Heften" enthalten, in welchen man aber wohl nur eine neue Ausgabe der so weit verbreiteten älteren Etudensammlung zu erwarten haben dürfte. Lässt es sich auch nicht in Abrede stellen, dass seit *Cramer* sich das Klavierspiel manche neue Bahn zu brechen wusste, so wird doch kein Spieler, der sich gründlich und allseitig auszubilden wünscht, die oben erwähnten 4 Hefte, Op. 100 und 101, ohne wesentlichen Nachtheil übergehen.

Etudes du Conservatoire, Classes de Piano. (1er Degré) 24 Etudes très faciles pour les Commençants par *H. Herz*, Professeur au Conservatoire. Op. 151. Mainz, bei Schott's Söhnen. Pr. 2 Fl. 42 Kr.

Die hier dargebotenen Klavierstücke sind nur zum Theil Etüden im eigentlichen Sinne des Wortes, viele derselben sind blos leichte und gefällig gehaltene Uebungsstücke für Anfänger überhaupt, ohne gerade auf consequente Durchbildung der Hände nach dieser oder jener Seite hin berechnet zu sein. Wir wollen damit nicht einen Tadel aussprechen, sondern ein Lob, denn das Werk erscheint eben in dieser Gestalt um so brauchbarerer zum praktischen Unterricht für Anfänger, welche, wenn man ihnen eine fortlaufende Reihe von eigentlichen Etuden bieten wollte, sehr bald ermüdet werden würden. Dadurch, dass Herr *Herz* für gehörige Abwechselung sorgte, hat er sich in der That als einsichtsvoller und erfahrener Klavierlehrer bewährt, und so dürfen wir denn mit Fug und Recht sein Werk allen denen empfehlen, welche ihren Schülern den Klavierunterricht möglichst leicht und angenehm zu machen wünschen, ohne dabei dem Streben nach tüchtiger und gründlicher Ausbildung etwas vergeben zu wollen.

Grande Sonate pour le Piano composée et dediée à Mons. le chevalier G. Meyerbeer par *Maurice Levy*. Op. 1. Mainz, bei Schott's Söhnen. Pr. 2 Fl.

Ei! Ei! verehrter Herr Autor, wie konnten Sie doch eine so einfach aussehende Grande Sonate schreiben? Wissen Sie nicht, dass heut zu Tage die klavierspielende und trommelnde Welt nur dann zufrieden ist, wenn die Musikhefte schier von Noten wimmeln, just als sähe man in einen Ameisenhaufen, und wenn alle 10 Finger und wo möglich noch ein Paar darüber alle Hände voll zu thun bekommen? Ach wie leer! werden die Klavierheroen, Klein und Gross, beim Anblicke Ihres Werkes ausrufen. — „Auf 25 Folioseiten auch nicht ein einziges Zweiunddreissigtheilnötchen, keine einzige himmelstürmende Passage, kein einziger donnernder Laut! Solche Roccoco-Sachen mögen wir nicht! Das ist nur Ohrenfutter für alte pedantische Herren, welche das junge musikalische Europa wieder auf Beethoven und Mozart, ja wohl gar noch weiter in die alte gute Zeit des Zopfes zurückbringen wollen." Aber lassen Sie die Leutlein nur raisoniren. Es werden sich ja wohl auch noch Leute finden, die sich, wie Referent, eben dieser Einfachheit Ihres ersten, der Hauptsache nach wohlgelungenen Werkes von ganzem Herzen freuen und Ihnen dafür Dank wissen. Uns wenigstens hat es sehr wohl gethan, in Ihnen wieder einmal einen musikalischen Autor zu finden, der es gleich von vorn herein klar erkannt zu haben scheint, dass eben prägnante Einfachheit der Form das Höchste, aber auch das Schwerste in der Kunst ist. Je weniger aber dies in unserer Zeit erkannt und anerkannt wird, je allgemeiner man jetzt in üppig überwuchernder, vollsaftig strotzender, sich schwülstig aufblähender Form das Höchste in der Kunst zu haben glaubt, desto mehr bewundert Ref. Ihren Muth, der Sie es wagen liess, der Zeitrichtung mit einem so anspruchslos erscheinenden Werke entgegenzutreten. Es hat uns wie eine Stimme aus klassischer Zeit her in die Seele gesprochen, und nur das Scherzo wollte uns in seiner scarlatti'schen Farbe und Haltung nicht recht munden. Wenn auch nicht copirt, so ist es doch manirirt. So hätten wir auch wohl, zumal im ersten Theile, bei allem Fleisse und Geschicke der Arbeit, diese und jene Stelle kräftiger, gediegener, salbungsvoller, oder diesen und jenen Anklang an veraltete Manieren entfernt gewünscht; allein wir erwarten in einem Erstlingswerke nicht sogleich eine völlig ausgereifte Feder. Bei dem Allen wünschen wir dem Verf. recht viele aufmerksame Spieler, welche gerade nicht in der neuesten Schule erzogen zu sein brauchen, auf deren Technik er offenbar

Digitized by Google

nur in wenigen einzelnen noch immer sehr leicht ausführbaren Stellen gerechnet zu haben scheint. Fertige Techniker aber mögen sich wohl hüten, diese verdienstvolle Arbeit leicht überhin anzusehen. Es würde ihnen dabei, wie es manchen neueren Klaviervirtuosen mit den Mozart'schen und früheren Beethoven'schen Werken geht, der geistige Gehalt derselben entschlüpfen. *X.*

Feuilleton.

In Odessa hat *Franz Liszt* im Monat Juli eine Reihe von Concerten gegeben und den stürmischsten Beifall geerntet. Man fand, dass er neuerlich mit seiner gigantischen Kraft auch die Anmuth und Zartheit zu verbinden gewusst hat, die im Bunde mit jener die höchsten Triumphe feiert. Seine Vorträge bestanden hauptsächlich in der Tell-Ouverture, Schubert's Erlkönig, Weber's Aufforderung zum Tanze, mehreren Mazurken von Chopin, einem Andante mit Variationen von Beethoven, seinen eigenen Fantasieen u. s. w. Mehrere Ständchen wurden ihm gebracht, und auch in sozialer Beziehung war er der Löwe des Tages.

Gleichzeitig und abwechselnd mit ihm concertirte die junge Pianistin *Sophie Bohrer*, von ihrem Vater, dem bekannten Violinvirtuosen *Max Bohrer* durch Begleitung auf dem Pianoforte unterstützt. Man erkannte ihr glänzendes, elegantes und verhältnissmässig kraftvolles Spiel an, vermisste jedoch das Seelenvolle so wie die Einheit des Styles. Dass *Liszt's* Nachbarschaft ihr manchen Eintrag that, ist sehr natürlich.

Mad. *Camilla Pleyel* ist am Pariser Conservatorium der Musik als Lehrerin des Pianoforte angestellt worden.

Das Neustadt-Eberswalder Musikfest (s. S. 488) hat noch einige andere hervorgerufen. Es feierten nämlich die Gesangvereine von Neustadt, Oderberg und Freienwalde (grösstentheils aus den Handwerkervereinen dieser drei Städte bestehend) erst zu Freiwalde und dann in Oderberg ein Gesangfest, verbunden mit einem Wettsingen. Der Verein von Oderberg wurde geleitet von Herrn *Schmidt*, der Neustädter von Herrn *Heine*, der Freienwalder von Herrn *Pappenroth*.

Der Componist *W. Jähns* zu Berlin macht auf das Haus in dem Dorfe Kleinhosterwitz bei Pillnitz aufmerksam, wo Weber fünf Sommer gewohnt und den Freischütz, Preziosa, Euryanthe, eine Menge Lieder etc. geschrieben hat. *Jähns* hat dort ein Portrait Weber's, einen Brief desselben, seinen ersten Entwurf zu dem grossen Chor und Ballet aus Oberon, und ein Fremdenbuch niedergelegt.

Der Instrumentenverfertiger *Berthold Jakobs* in Trier hat ein in der ganzen preussischen Monarchie geltendes Patent für eine vereinfachte Construction der Orgelpedale erhalten.

In der Leipziger Zeitung dankt die Gemeinde zu Dörnthal dem Orgelbauer *Karl Gottlieb Jeheber* aus Dresden für eine neue Orgel, die er trefflich ausgeführt.

In London, bei Smith, ist erschienen: Bibliotheca Madrigaliana, herausgegeben von *E. F. Rimbault*. Es ist eine Sammlung der musikalischen und dichterischen Werke, die im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert unter den Titeln Madrigals, Ballets, Ayres (Airs), Canzonets u. s. w. in England erschienen und den Hauptheil der damaligen englischen Musikliteratur ausmachten. Die erste Sammlung von Madrigalen, die in England erschien, war die des Wynkyn de Worde, 1530. Die *Rimbault*'schen Sammlung fängt mit dem Jahre 1588 an, und endet mit 1638.

In Paris fiel durch: La Cachette, komische Oper von *Planard*, Musik von *Ernst Boulanger*, obwohl, wie einige Blätter melden, die Musik sehr hübsch sein soll.

Den grossen römischen Preis der Pariser Akademie hat *Deffet*, ein Schüler Halevy's, erhalten. Ausserdem wurden zwei zweite Preise ertheilt an *Crèvecoeur*, Schüler Colet's, und *Charlot*, Schüler Carafa's.

Zu Unterstützung der erzgebirgischen Armen während der theuren Zeit im vorigen und jetzigen Jahre fanden Statt: ein Concert der Singakademie und des Männergesangvereines zu Leipzig, am 21. Februar 1847, Ertrag 470 Thlr. 11 Ngr. 5 Pf.; eine musikalische Abendunterhaltung zu Potschappel bei Dresden von der Dresdener Liedertafel, dem Burgker Sängervereine und dem dasigen Musikcorps, am 24. Februar 1847, Ertrag 61 Thlr. 20 Ngr.; ein Concert des *Lopitzsch*'schen Musikcorps und Pauliner Sängervereins zu Leipzig den 26. Februar 1847, Ertrag 44 Thlr.; eine musikalisch-deklamatorische Abendunterhaltung zu Dresden, den 27. Februar 1847, Ertrag 42 Thlr. 1 Ngr.; ein Concert von der Liedertafel zu Dresden, am 16. März 1847, antheiliger Ertrag 212 Thlr. 6 Thlr.; zwei Concerte zu Zwickau, unter Mitwirkung des *Schumann*'schen Ehepaares, den 10. und 11. Juli 1847, Ertrag 147 Thlr. 28 Ngr. 9 Pf.

In Bologna ist *Rossini* in die Bürgergarde (Guardia civica), wie sie jetzt im ganzen Kirchenstaate errichtet wird, eingetreten und zum Hauptmann in derselben ernannt worden.

Am 12. September wurde zu Leipzig das neue Gebäude der Logen Apollo und Balduin feierlich eingeweiht. *Friedrich Schneider* hatte dazu einen Festgesang eigens componirt und leitete die Aufführung desselben.

Am 29. August wurde in Kleinzschocher bei Leipzig Frau *Schröder-Devrient* mit einem Herrn *von Döring* getraut. Sie ist nach St. Petersburg gereist, wo sie auf einige Zeit engagirt ist.

Der Tenorist *Wiedemann* ist als erster Tenorist wieder nach Leipzig zurückgekehrt, wo er bekanntlich bereits früher engagirt war. Seine Abschiedsrolle in Bremen, so wie seine Antrittsrolle in Leipzig war Masaniello in der Stummen von Portici; er wurde hier mit Beifall begrüsst. — Nachdem in Leipzig Adam's frühere Oper: „Die Sennerhütte“ (Le chalet) mehrere Male mit Antheil über die Bretter geschritten war, wurde am 16. September zum ersten Male Xaver Boisselot's komische Oper: „Berührt die Königin nicht“ (die Königin von Leon) mit entschiedenem Erfolg aufgeführt. Herr *Wiedemann* (Fernando), Fräulein *Schwarzbach* (die Königin), Frau *Günther-Bachmann* (Estrella), der Regent (Herr *Brassin*), Maximus (Hr. *Beh*) waren mehr oder weniger trefflich. — Der Musikdirektor *Löbmann* aus Riga gab im Theater ein Concert, worin er sich theils als Componist, theils als Geiger zeigte. Seine Violincompositionen fanden Beifall. Poco contante (d. h. leere Häuser) fand eine ungarische Sänger- und Tänzergesellschaft.

Die Geschwister *Neruda* (Pianoforte- und Geigen-Wunderkinder) haben in Breslau mit vielem Beifall Concerte gegeben.

In Triest starb der bekannte Tanzcomponist *Bendl*.

Der junge Pianofortevirtuos *Rubinstein*, der sich den vergangenen Sommer in Ungarn concertirend aufgehalten, ist nach Nord-Amerika abgereist.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Digitized by Google

Ankündigungen.

Am 1. October d. J. erscheint in unserem Verlage mit Eigenthumsrecht:

FANTAISIE
pour le Piano
sur des mélodies de **F. Schubert**

composée

par

S. Thalberg.

Op. 57. Nr. 3. Preis 20 Ngr.

Leipzig, im September 1847.

Breitkopf & Härtel.

Bei **Fr. Kistner** in Leipzig erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht für Deutschland:

DER PRÄTENDENT,
Oper in 3 Acten
von

Fr. Kücken,

im vollständigen Clavier-Auszug vom Componisten und allen übrigen Arrangements, desgleichen die Ouverture der Oper für Orchester und für Pianoforte zu 4 und 2 Händen.

Leipzig, im August 1847.

A. Methfessel's
Erndte-Cantate
für den Männerchor mit Orgelbegleitung. Op. 130.

erscheint in diesen Tagen. Die Composition ist **leicht ausführbar** und **fasslich** gehalten. Zu erhöhter Wirkung ist eine Instrumental-Begleitung von 2 Hörnern, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken beigegeben, die nach verschiedenen Localitäten modificirt werden kann.

Bestellungen nehmen alle Musik- und Buchhandlungen an.

Hildburghausen, den 9. Septbr. 1847.

Kesselring'sche Hofbuchh.

An die Herren Musik-Direktoren in Deutschland.

Um den vielfältigen von nah' und fern an mich gerichteten Wünschen, meine

Humoristische Rundschau für Orchester

in Abschrift zu besitzen, zu begegnen, zeige ich hierdurch an, dass dieses Tongemälde in Form eines Potpourri's in sauber gedruckten Orchesterstimmen nebst dem ausführlichen Programm dazu, in der Verlagsbuchhandlung Schuberth u. Comp. erschienen und durch alle Buchhandlungen zu 8 Thlr. Pr. Crt. zu beziehen ist.

Hamburg, im September 1847.

Aug. M. Canthal, Musik-Direktor.

Zugleich bringen wir zur Kenntniss der Herren Musik-Direktoren, dass gleichfalls in unserem Verlage zu obigem Werke eine vollständige sogenannte **Clavier-Partitur zum Dirigiren** zu 1½ Thlr. zu haben ist.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

NEUE MUSIKALIEN,
welche

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Boisselot, X., Ouverture zur Oper: Die Königin von Leon (Ne touchez pas à la reine). Für das Pianoforte zu 4 Händen arr. 20 Ngr.
— — Potpourrri aus derselben Oper für das Pianof. zu 4 Händen arr. 25 Ngr.
De la Trobe, J. F., Stabat mater und Agnus Dei. Für 2 Soprane, Alt, 2 Tenore u. Bass. Klav.-Auszug. 1 Thlr. 10 Ngr.
— — Dasselbe. Die Singstimmen. 1 Thlr.
Händel, G. F., Der 100ste Psalm: „Jauchzet dem Herrn alle Welt." Die Singstimmen. 25 Ngr.
Haydn, J., Motette: Des Staubes eitle Sorgen. Die Singst. 15 Ngr.
— — Te Deum. Die Singstimmen. 20 Ngr.
— — Hymne: Walte gnädig, o ew'ge Liebe. Die Singst. 10 Ngr.
— — Kantate: Denk ich Gott an deine Güte. Die Singstimmen. 10 Ngr.
Krause, A., Polonaise f. d. Pianoforte zu 4 Händen. Op. 1. 7½ Ngr.
Lumbye, H. C., Nordlichte. Walzer f. d. Pianof. Nr. 31. 15 Ngr.
— — Derselbe zu 4 Händen. 20 Ngr.
— — Galopp für das Pianoforte. Nr. 32. 7½ Ngr.
— — Derselbe zu 4 Händen. 10 Ngr.
Mozart, W. A., Hymne: Gottheit! Dir sei Preis und Ehre. Die Singstimmen. 15 Ngr.
— — Te Deum. Die Singstimmen. 20 Ngr.
Schumann (Clara), Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 17. 2 Thlr.
Tausig, A., La Sirène. Grande Etude pour le Piano. Op. 6. 15 Ngr.
— — Grande Fantaisie pour le Piano. Op. 7. 20 Ngr.

Bei **F. W. Eissmer & Comp.** in Minden ist so eben erschienen, und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Müller, C. F. O., Sonate für das Pianoforte in F dur. Op. 1. Preis 17½ Ngr.
Marx, A. B., In banger Zeit. Vierstimmiger Chor mit Pianofortebgl. Op. 19. Preis 25 Ngr.
— — „Meine Seele ist stille zu Gott". Hymne für vierstimmigen Chor mit Pianofortebegl. Op. 17. Preis 20 Ngr.

In meinem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

François Hünten, Rondeau sur un thème de l'Opéra „Le Bouquet de l'Infante" — de A. Boieldieu, pour le Piano à deux mains. Op. 152.

Leipzig, im September 1847. **C. F. Peters,** Bureau de Musique.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

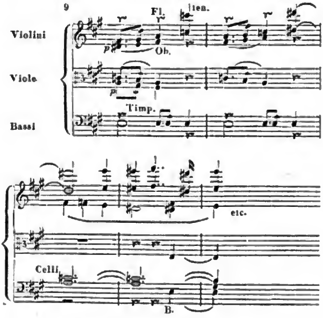
Den 29sten September. **Nr. 39.** 1847.

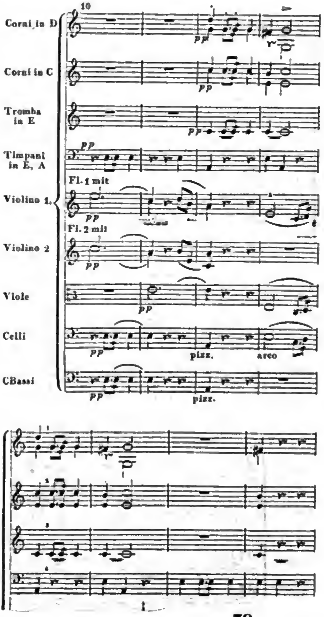
Inhalt: Symphonie Nr. 2 von Gade etc. — Die erste Versammlung deutscher Tonkünstler und Musikfreunde in Leipzig. — *Nachrichten:* Aus Florenz. Aus Turin. Aus Stuttgart. — *Recensionen.* — Preis-Zuerkennung. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Symphonie Nr. 2. von Niels W. Gade.

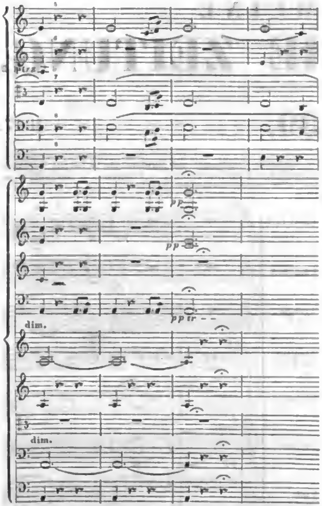
(Fortsetzung.)

Nur hält die Kraft nicht lange aus, denn die erste Stimmung ist mächtiger als die zweite durch den blosen Willen hervorgerufene, und wieder sinkt er in jene zurück. Ein leiser Anklang an die Abreise, das erste Thema, dort lebensfrisch, hier wehmüthig erinnernd,



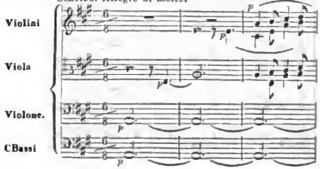


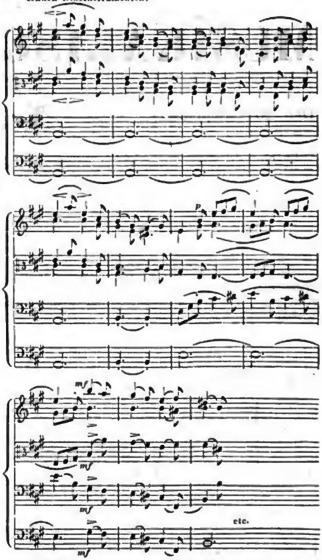
und die ganze weiche rührende Sehnsucht tritt in ihr volles Recht wieder ein. Welche schöne Wahrheit in jedem Tone dieser sehnsüchtigen Melodie, die aus der schwermüthigen Stimmung emporschwebt (s. Beispiel 7). Die Erhebung zu heiterem Vertrauen gelang der Willenskraft nicht, das mächtigere Gefühl musste ausleben; so endet dieses Andante in Niedergeschlagenheit, melancholisch, wie es angefangen.



Wem die beiden vorhergegangenen Situationen und die daraus enstehenden Gemüthsstimmungen im eigenen Leben nicht fremd geblieben, hat wohl auch die rosige Freude in sich empfunden, welche auflebt, wenn irgend ein günstiges Ereigniss die Hoffnung eines glücklichen Schicksalswechsels bringt. Es ist noch nicht die Erfüllung selbst, aber es ist die fast zur Gewissheit erhobene Hoffnung, welche einen seligen Tumult heiterer, lebendiger, glänzender Bilder in der Seele erregt.

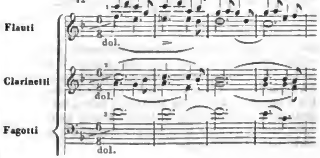
11 Scherzo. Allegro di molto. mit einigen hinzutretenden Blasinstrumenten.

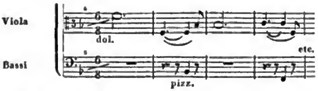




Dieses Scherzo hat die Eigenthümlichkeit, dass es kein eigentliches Trio in dem bekannten Sinne bietet, sondern an dessen Stelle nur thematische Nuancen aus dem Thema, in andere Tonarten versetzt und anders instrumentirt, erscheinen lässt.

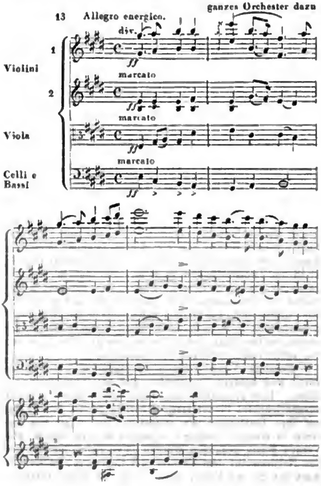
12

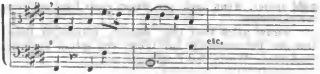




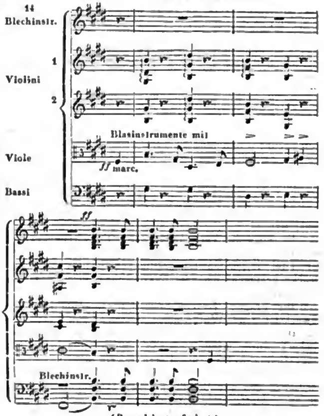
Die Hoffnung muss gross, gewaltig sein und wie gesagt der Gewissheit fast gleich kommen, da keine andere, zweifelnde Vorstellung und in Folge davon kontrastirendere Empfindung ihre Schatten in das durchgängig heitere Spiel hineinzuwerfen vermag. Ob der Componist nicht besser gethan hätte, diese zweite Schattirung in dem Trio aufzunehmen und auszumalen, ist eine Frage. Die Art der Gemüthsschilderung, welche er gewählt, ist der Natur nicht entgegen, aber für den Hörer nicht so genussreich als die zweite, weil das Verlangen nach Contrast in jener weniger befriedigt wird und daher ein leises Gefühl von Monotonie sich wohl einschmuggeln kann.

Im letzten Satze endlich, Allegro energico, 4/4, ist das Ziel wirklich erreicht, der Sieg vollständig errungen. Wonniger Sangesjubel rauscht auf in der entzückten Seele.





Fast übermüthiger Triumphgesang ertönt.



(Beschluss folgt.)

Die erste Versammlung deutscher Tonkünstler und Musikfreunde in Leipzig.

Am 13. August früh 9 Uhr wurden die Verhandlungen im Saale des Gewandhauses eröffnet. 141 Theilnehmer hatten sich eingefunden. Davon kamen auf Leipzig 67. Zu der übrigen Zahl hatten beigesteuert die Orte: Altenburg, Altona, Anger (bei Leipzig), Blankenburg am Harz, Braunschweig, Celle, Chemnitz, Cöthen, Delitzsch (bei Leipzig), Dessau, Dresden, Eisleben, Erfurt, Freiberg, Gera, Glauchau, Halle, Hamburg, Hannover, Johanngeorgenstadt (Sachsen), Klausenburg (Siebenbürgen), Lemberg, Liegnitz, Lucka, Lüneburg, Magdeburg, Meissen, Merseburg, Naumburg, St. Petersburg, Posen, Schulpforte, Schweinfurt, Stettin, Stockholm, Stralsund, Thale (am Harz), Treuenbrietzen, Weimar, Weissenfels, Wolfenbüttel, Wurzen, Zschopau, Zwickau.

Herr *Brendel* begann mit einer Rede, auf die ich

wohl später, wenn auch nur wegen eines Punktes darin, zurückkomme.

Darauf nahm Herr Org. *Becker*, derzeitiger Präsident der Versammlung, das Wort, und sprach herzliche bescheidene Worte des Empfanges aus.

Die Debatten begannen:

1. Antrag des Hrn. Dr. *R. Schumann*, welchen Herr *Brendel* vorlas, da Jener nicht persönlich erschienen war:

„Ueber das französische Titelwesen, desgleichen über den Missbrauch italienischer Vortragsbezeichnungen in Compositionen deutscher Tonsetzer, — Abschaffung aller Titel in französischer Sprache und Ausmerzung solcher italienischer Vortragsbezeichnungen, die sich eben so gut, wo nicht besser, in deutscher Sprache ausdrücken lassen."

Nach längeren Verhandlungen darüber wurde die Frage zur Abstimmung gestellt:

Ist es wünschenswerth, dass deutsche Componisten für deutsche Titel und für die Jahreszahl auf ihren Werken sorgen?

Die Frage wurde durch die Mehrzahl bejaht.

2. Herr Organist *Sattler* aus Blankenburg trug darauf an:

Es möge die Versammlung eine Commission ernennen, um ein Repertorium zu gründen zur Veröffentlichung der Titel derjenigen Compositionen, welche nicht zum Drucke gelangen, um deren Verbreitung durch Abschrift zu bewirken.

Die Frage: Ist ein solcher Katalog überhaupt zu bewerkstelligen? Wurde durch die Mehrzahl bejaht.

Die weitere Frage: Ist eine Kritik damit zu verbinden? wurde nach Vorlesung und Besprechung eines eingesandten Antrags des Herrn *C. Gollmick*:

„Commissionen zur Prüfung *aller* eingesandter Compositionen und zur Veröffentlichung anerkannt *werthvoller* zu bilden", dahin entschieden:

Ein Repertorium für den Manuscriptenhandel einzurichten, dazu eine äusserliche Beschreibung, jedoch ohne Selbstkritik, zuzulassen.

3. Antrag des Herrn *Dörfel*:

„Die Versammlung wolle sich gegen den Nachdruck der Privatleute und Gesangvereine durch Autographieen erklären."

Die Majorität entschied sich für den Antrag.

4. Herr Org. *Becker* stellte über Orgelprüfungen folgende vier Punkte zur Discussion auf:

a. Der Organist entwerfe die Orgeldisposition, enthalte sich jedoch einer detaillirten Angabe, so weit sie nicht mit den Orgelstimmen in Beziehung steht, d. h. er schreibe weder das zu wählende Holz oder Metall noch dgl. vor.

b. Der Organist empfehle den resp. Behörden zu Orgelbauten nicht nur einen geschickten und tüchtigen, sondern auch einen als solid allgemein anerkannten Orgelbaumeister.

c. Der Organist prüfe *einzig* und *allein* bei einer Orgelabnahme die *Register* hinsichtlich ihrer Klangfarbe und leichten Ansprache, und die *Manual-* und *Pedal-Claviaturen*.

d. Der Organist dringe darauf, dass der Orgelbaumeister mindestens *zehn* Jahre für sein Werk Garantie zu leisten hat und dazu gerichtlich angehalten werden kann.

Nach längerer Debatte vereinigte sich die Mehrzahl in Folgendem: die Revision muss allerdings in den Händen der HH. Organisten verbleiben, wesentlich aber sei, dass der Organist des Ortes während des Baues der Orgel die Aufsicht führe, indem sich auf solche Weise am Zweckmässigsten die Bedenken des Herrn Antragstellers erledigen würden; ein anerkannter Sachverständiger möge dann die fertige Orgel revidiren, und von dem Organisten die nöthige Auskunft über alle Einzelheiten erhalten.

Hiermit wurden die Berathungen des ersten Tages geschlossen. Nachmittags musikalische Unterhaltung im Saale des Gewandhauses. Concert D moll etc. von Seb. Bach mit Quartettbegleitung, durch Herrn Prof. *Moscheles*. Beethoven's B dur-Quartett in sechs Sätzen, vorgetragen von den HH. C.-M. *David*, *Hunger*, Musikdir. *Gade* und *Wittmann*. Andante aus Schubert's D moll-Quartett, vorgetragen von denselben. Sonate für Pianoforte von Gustav Flügel, welche nächstens im Verlage von Fr. Hofmeister erscheint, vorgetragen von Frau *Elisabeth Brendel*. Ausserdem Gesangvorträge: das Waldweib, von Mosen und Riccius, vorgetragen von Fräul. *Vogl*, und Lieder von Schubert und Schumann, vorgetragen von Fräul. *Agthe* und Herrn *Götze* aus Weimar.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

(Eingesandt.) *Florenz*, am 7. Juli. — Fräul. *Henriette Nissen*, Kunstschwester, Landsmännin und würdige Nacheiferin der gefeierten *Jenny Lind*, mit welcher sie einst die nämliche Leitung in den Kunststudien genoss und mit der sie in den südlichen Ländern die Lorbeeren des Gesanges theilt, hat ihre Verbindlichkeiten gegen die Direction Lanari geendigt und drei andere Contracte abgeschlossen: einen für die nächste Messe in Lugo, einen andern für die darauf folgende Messe in Ascoli, und endlich den dritten für den Carneval 1847—1848 am Theater Apollo in Rom. Sie hat in der vergangenen Saison auf dem Theater alla Pergola in den Rollen der Sonnambula und Maometto II. mit gutem Erfolge gesungen. Die Kenner bewunderten an dieser ausgezeichneten Künstlerin die Reinheit, Biegsamkeit, ungezwungene Leichtigkeit der Stimme, den genialen Schwung des seelenvollen dramatischen Gesanges.

Fräulein *Nissen* war im vergangenen Jahre in Livorno und Bologna aufgetreten und hatte ungemein gefallen. Ihre gründliche Kenntniss der Harmonie und ihr ausgezeichnetes Pianofortespiel wirken gewiss günstig mit auf ihre Leistungen als Sängerin. Sie zeigte uns gestern in einem Concerte der jungen blinden *Merli*, wie Verdi's Musik gesungen werden muss, indem sie die Arie aus Nabucco auf dem Theater del Cocomero, in Gegenwart des ganzen Hofes, mit unendlichem Beifall vortrug;

Digitized by Google

sie wurde nach derselben sowohl, als nach der Cavatine aus dem Barbier von Sevilla, in welcher sie die ganze Lieblichkeit ihrer äusserst seelenvollen Stimme entfaltete, zu wiederholten Malen gerufen. Die italienischen Journale äusserten bei dem Erscheinen dieser lieblichen jungen Gesangskünstlerin auf dem italienischen Boden, dass sie dereinst einen der drei Sterne des dramatischen Gesanges, welche vor zehn Jahren glänzten, ersetzen würde.

Turin. (Teatro d'Argennes.) Maestro Lauro Rossi, welcher mit der Musik seiner im vorigen Frühling für die *Tadolini* zu Wien componirten neuen Opera buffa: la Figlia di Figaro eine ganz laue Aufnahme gefunden, kam eigens hieher, um sie auf diesem Theater in einer ganz umgearbeiteten zweiten Auflage in die Szene zu setzen, indem er mehrere neue Stücke darin componirte und Manches abänderte. Von den Sängern überragten die *Assandri* und Buffo *Frizzi*, Beide zu den Besseren gehörend, den Tenor *Mei* und Bassisten *Walter*; Freunde applaudirten nach Kräften und riefen Sänger und Maestro hervor. Zweifelhaft ist es aber, ob diese zweite Ausgabe mehr Abgang finden wird. Die Opera buffa ist in Italien einheimisch, und wird es wohl für immer bleiben. Ihr Hauptelement liegt in dessen schönem Klima, und es gibt wohl hier zu Lande keinen, auch dürftigen Maestro, der nicht Buffomusik zu schreiben verstände, während jenseits der Berge auch die besten Meister keine ächte italienische Opera buffa schaffen werden (nur Mozart und Joseph Weigl, zum Theil auch der leider zu früh verstorbene Süssmayer, Mozart's Schüler, machen hierin eine Ausnahme). Anderseits ist aber nicht zu verschweigen, dass auch bei uns in Italien die Opera buffa heut zu Tage die man möchte sagen nationale Physiognomie der alten italienischen Maestri zum Theil verloren hat, und wieder sie wohl schwerlich so bald oder gar nicht mehr erlangen wird; die ungeheuren Fortschritte der gesammten modernen Musik haben auch ihre Pilze an die Opera buffa angesetzt.

Rossini's Cenerentola fand als Musik einen ganz anderen Anklang. Die Titelrolle übernahm die *Rita Favanti* (eine Engländerin, Miss Edwards), die der *Assandri* wohl nachsteht; sie und *Frizzi* waren in dieser Oper auch die Besten und meist Applaudirten. Die neue ganz modern magere Oper Il Genio della notte, von Maestro *Gualfredo Bercanovich*, verunglückte mit ziemlichem Beifall, welcher drollige Ausdruck gar nicht widersinnig ist. Der Fortschritt der neueren Zeit hat es selbst in der Aufnahme einer neuen Oper so weit gebracht, dass sie bei allem Klatschen, Heulen und Hervorrufen einen ehrlichen Fissco nach Hause trägt, und ein geübter Theaterbesucher versteht diese Sprache auf der Stelle. Einer anderen neuen Oper, Ascanio il giojeliere, des kümmerlichen Maestro De Giosa, ging es kaum besser. Die *Favanti* gefiel neulich, im Juni, so ziemlich in Bellini's Sonnambula.

Stuttgart, den 15. September. Das königlich baierische Ministerium des Innern hat dem in Würtemberg gebildeten Vereine zur Hebung katholischer Kirchenmusik nachstehenden Erlass mitgetheilt, den es an die baierischen Kreisregierungen ergehen liess. „Nach einem Bericht der königlich baierischen Gesandtschaft am königl. würtembergischen Hofe hat sich in Stuttgart durch den Zusammentritt einer Anzahl katholischer Geistlicher und Laien ein Verein für katholische Kirchenmusik gebildet, der es sich zur Aufgabe gestellt hat, die Kirchenmusik, insbesondere den Gesang, zu der ursprünglichen Einfachheit und Würde zurückzuführen, und welcher seit seiner Entstehung bereits mehrere auf diesen Zweck hinwirkende Musikstücke herausgegeben hat. Da dieses Unternehmen an sich höchst löblich und zeitgemäss erscheint, somit alle Aufmunterung und Unterstützung verdient, auch nach dem Urtheile von Sachverständigen die bisherigen Vereinswerke sich durch Einfachheit und Gediegenheit auszeichnen, so wird die k. Regierung etc. hiervon unter dem Auftrage in Kenntniss gesetzt, die Vorstände der Schullehrerseminarien auf die von dem gedachten Vereine herausgegebenen musikalischen Werke geeignet aufmerksam zu machen und dieselben zu deren Anschaffung, soweit solche die etatsmässigen Mittel gestatten, zu ermächtigen. München, den 4. August 1847."

Recensionen.

Skizzen für den Pedalflügel v. *Rob. Schumann*. Op. 58. Pr. 20 Ngr. Leipzig, bei Kistner.

Auch dieses zweite Heft, welches der geistvolle Verf. hier unter dem Namen Skizzen den zahlreichen Freunden seiner sinnigen Muse darbietet, ist ganz seiner würdig, und wir haben darin nichts vermisst, als eben nur das Skizzenhafte, indem die hier gebotenen vier werthvollen und gediegenen Stücke, welche übrigens auch von 3 Händen auf einem gewöhnlichen Flügel ausgeführt werden können, vollkommen in sich abgerundete, kürzere Tondichtungen ernster Richtung, strengen Styls und tiefen Gehalts sind, aus welchen dem empfänglichen Hörer ein kräftiger, hoher und reicher Geist entgegenweht. Wir rechnen sie aus voller Ueberzeugung zu den trefflichsten und ausgezeichnetsten Klavierstücken überhaupt, welche je in so kurzer und gedrungener Form geschrieben worden sind, und wüssten ihnen aus neuester Zeit nichts Ebenbürtiges dieser Art an die Seite zu stellen — ein Urtheil, in welchem uns gründlichere Kenner der Klaviermusik und Freunde des wahrhaft Tüchtigen und Gediegenen in ihr gewiss beipflichten werden.

Romance sans paroles et Nocturne pour le Piano p. *A. Hesse*. Oeuvr. 79. Breslau, bei Cranz. Pr. 15 Sgr.

Nocturne pour le Piano p. *A. Hesse*. Op. 80. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Beide Hefte werden Klavierspielern, die eine kernige, melodiöse und dabei harmonisch gediegene Schreibart zu schätzen wissen, willkommene Erscheinungen sein. Von

Digitized by Google

nervenzuckendem Weltschmerz, von toll gewordener Lyrik etc. ist darin keine Spur zu finden, und wer daran Wohlgefallen hat, der bleibe davon weg. Herr *Hesse* zeigt sich auch hier als ein Musiker von kerngesundem Mark und Bein, tüchtiger Bildung und naturwüchsiger Richtung; einem solchen folgen wir gern auch mit Interesse in minder umfangreichen Werken, welche deshalb eben nicht gerade bedeutungslos zu sein brauchen. Man wird im Gegentheil, wenigstens hier, mehr finden, als man bei so geringem Umfange erwartet. Op. 79 ist nur für ziemlich weit fortgeschrittene, Op. 80 auch für, nach dem gegenwärtigen Maasstabe, mittelmässige Spieler zugänglich. Beide verlangen aber einen fleissigen, gesangvollen Vortrag.

Souvenir de l'Elbe. Ier Divertissement pour le Pianoforte composé par *Charles Mayer*. Oeuvr. 95. Dresden, bei Meser. Pr. 1 Thlr.

Warum der Herr Verf. dieses überaus gefällige Salonstück gerade „Souvenir de l'Elbe" genannt hat, wissen wir nicht zu errathen, haben auch nicht Lust, uns lange darüber den Kopf zu zerbrechen. Indess sind wir überzeugt, dass es der schönen Welt an der Elbe wie an der Spree etc. sehr gefallen, ja dass es sie bis in den dritten Himmel entzücken wird, denn es ist in einer so wonnig süssen, so lebendig dahin hüpfenden und endlich so himmelhoch aufjauchzenden Walzerrhythmik geschrieben, dass ihm schwerlich eine empfindsame Seele zu widerstreben vermag. Hat es uns doch selbst, während wir es von fertigen Händen vortragen hörten — und es will von solchen gespielt sein — alle kritischen Falten auf unserer Stirne geglättet. Und mehr verlangen wir nicht von einem Divertissement.

Fata morgana. National-Favoriten der 6 europäischen Hauptnationen etc. von *Franz A. Gressler*. Op. 17. Weimar, bei Voigt.

„Wie die Fata morgana Originalbilder vorzaubert und abspiegelt, die nicht wirklich sind, so stellt auch das gegenwärtige Opus Phantasiegebilde dar, die nicht wirklich und wahr, aber doch getreu sind, weil sie dem Wirklichen, Wahren entlehnt sind und dieses abspiegeln", bemerkt der Verf. sehr geistreich in der Vorrede; er bietet darauf, nebst geistvollen Introductionen, mehr oder weniger geistvoll variirt, als französische Musikform „die Marseillaise" und, des Uebrigen zu geschweigen, als deutsche Musikform: „Es kann ja nicht immer so bleiben". Wenn wir nun unseren Lesern versichern, dass die übrigen „europäischen Hauptnationen" eben so interessant vertreten sind, so werden sie sich schwerlich das Vergnügen versagen können, sich diese Fata morgana zuzulegen, was, ganz abgesehen von der zu erwartenden Belehrung, gewiss nicht ohne ausserordentliche Aufheiterung geschehen wird. Es thut uns in der That Leid, dass wir, aus Mangel an Raum, nicht tiefer auf den ungewöhnlich vielseitigen Inhalt dieses vielumfassenden Werkes eingehen können; doch hoffen wir, dass dies der Verbreitung desselben keinen Abbruch thun wird.

10.

Der praktische Organist. Neue vollständige (?) Sammlung von Orgelstücken aller Art. Ein Hand- und Hilfsbuch zur allseitigen Ausbildung und zum kirchlichen Gebrauche. Mit Beiträgen der bekanntesten und vorzüglichsten Orgelcomponisten. Herausgegeben v. *J. G. Herzog*. 3ter Band. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Subscriptionspreis 2 Fl. 24 Kr.

Es ist gewiss als ein erfreuliches Zeichen der Zeit, als rühmlicher Beweis für die neubelebte, eifrige Cultur des in einer früheren Periode so tief verfallenen Orgelspiels zu betrachten, wenn gegenwärtig so umfangreiche Sammelwerke von Orgelstücken, wie die Becker'schen, Herzog'schen und Ritter-Körner'schen, sich eines so gedeihlichen Fortganges zu erfreuen haben, dass ein Band nach dem anderen an das Licht treten kann, und es ist davon ein um so höherer und reicherer Gewinn für die gute Sache der Kunst zu erwarten, je sorgfältiger die Herren Sammler bei Auswahl der in ihre Hefte aufzunehmenden Stücke zu Werke gehen und stets dabei das Non multa sondern Multum im Auge behalten. Es kann weder der Kunst noch den Künstlern damit gedient sein, wenn man lediglich darauf ausgeht, eine möglichst grosse Masse älterer, neuerer und neuester Orgelcompositionen zusammen zu häufen und in's Publikum zu bringen. Als die werthvollsten und in Wahrheit schätzbarsten derartiger Sammlungen werden sich zuletzt nur diejenigen erweisen, welche ohne Rücksicht auf ältere und neuere Celebritäten nur Werken von wirklichem objektiven Werthe ihre Hefte öffnen und dagegen Alles, das sich auf den Probirstein einer gesunden und unbefangenen Kritik nicht als echtes Gold und Silber erweist, ohne Ansehen der Autorenpersönlichkeit ausschliessen. Mit Vergnügen haben wir bemerkt, dass auch der verdienstvolle Herausgeber des „praktischen Organisten" im Allgemeinen jenem Grundsatze gefolgt ist, wenn er ihn auch nicht immer — was wohl bei noch lebenden Componisten öfter seine besonderen Schwierigkeiten haben mag — in seiner vollen Strenge gehandhabt hat. Der vorliegende Band enthält Compositionen von dem Herrn Herausgeber selbst, von *Kühmstedt*, *Schicht*, *Hesse*, *Pitsch*, *Pachaly*, *Geissler*, *Ritter*, *Krieger*, *Muffat*, *Buttstedt*, *Meister*, *Theile*, *Volckmar*, *Pachelbel*, *S. Bach*, *Köhler*, *Flowers* (Organist in London), *Bodenschatz*, *Seiffert*, *Hohmann*, *Höpner*, *Seidel* und *Händel*, und man wird darunter auch manches bisher Unbekannte von älteren Meistern finden. Als Anhang bietet der Herausgeber, was man hier gerade weniger suchen wird und was daher, zum Behufe weiterer Verbreitung, wohl zweckmässiger in einer besonderen Sammlung erschienen wäre, nämlich 7 Passionsgesänge v. *Palestrina*, *Jakob Gallus*, *Schütz*, *Stuntz*, *Drobisch* und von eigener Composition für gemischten Chor; darunter einige sehr werthvolle ältere bisher noch wenig bekannte. — Bei manchen Orgelstücken ist in löblicher Weise die genaue Angabe der anzuwendenden Register u. s. w. beigefügt. Zum Besten jüngerer Orgelspieler hätte dies wohl noch häufiger geschehen mögen. — Pag. 22 ist das „Cympel" für Cymbel wohl nur Stichfehler.

Möge auch dieser Band des praktischen Organisten

sich der Verbreitung zu erfreuen haben, welche er, vermöge seines reichen und grösstentheils gediegenen Inhalts, verdient. *K.*

Preis-Zuerkennung.

Bekanntlich hatte im vorigen Jahre die Casinogesellschaft zu Trarbach an der Mosel einen Preis für das beste die Mosel und ihren Wein verherrlichende Lied — Dichtung und Composition — ausgesetzt. (Vergl. Allgem. Musikal. Zeitg. 1846, S. 390). Die Preisrichter — *Lachner* (in München) *Marschner* u. *Reissiger* — fanden unter den 167 eingesandten Nummern keine in jeder Beziehung vollkommene. Da jedoch alle drei Nr. 119: „Des deutschen Rheines Braut" für eine der gelungensten erklärten, so ist derselben der Preis, ein Fuder Moselwein, ausgezeichneter würziger Riessling vom Jahre 1846, 500 Thlr. im Werthe, zuerkannt worden. Als Dichter und Componist in einer Person zeigte der geöffnete Zettel den Kantor und Musikdirektor *Julius Otto* in Dresden. Das Lied wird bald im Stich erscheinen; das Gedicht theilen wir nachstehend mit.

Des deutschen Rheines Braut.

Wohl ist im deutschen Vaterland
Manch' schöner Strom zu schau'n,
Wohl zieht manch' blaues Wogenband
Durch Deutschland's freie Gau'n.
Wohl blüht im lichten Sonnenstrahl
Manch' edlen Weines Glut,
Auf Bergeshöhn, im grünen Thal,
An deutscher Ströme Flut.
Doch *einem* Strom soll jetzt allein
Erklingen unser Lied,
Doch preisen lasst uns *einen* Wein,
Begeistert, heiss erglüht.

Kennt ihr den Strom, kennt ihr den Wein?
Gepriesen sei'n sie laut!
Die Mosel ist's, der deutsche Strom,
Des deutschen Rheines Braut.

Auf der Vogesen blauen Höh'n
Aus wildem Felsgestein
Entspringt kristallenhell und schön
Sein Quell, jungfräulich rein.
Er fliesst zu Thal im schnellen Lauf,
Strömt rasch durch Welschland's Au'n,
Kein Fels, kein Strudel hält ihn auf,
Sein Deutschland muss er schau'n.
Willkommen denn, du deutscher Fluss,
Du blaues Wogenband!
Sei mir gegrüsst mit deutschem Gruss
Im deutschen Vaterland!

Sei mir gegrüsst viel tausendmal,
Gepriesen hell und laut,
Du schöner, deutscher Moselstrom,
Des deutschen Rheines Braut!

Wie fliessest du so frisch und frei
In vollem Wogendrang
An grünen Rebenhöh'n vorbei
Das blüh'nde Thal entlang!
Manch' alte Stadt, manch' hoher Dom
In Dir sich spiegelt hell,
Manch stolzes Schiff auf deinem Strom
Dahinrauscht windesschnell.
So lenkst zum Rhein du deinen Lauf,
Erfüllst dein schönes Loos,
Süsskosend nimmt die Braut er auf
In seinen kühlen Schooss.

Beglückt strömst du auf ihm dahin,
O sei gepriesen laut,
Du schöner deutscher Moselstrom,
Des deutschen Rheines Braut!

Als Morgengabe süss und hold
Bringst deinem lieben Rhein
Du wohl das schönste beste Gold,
Du bringst ihm deinen Wein.
Und wie des Bräut'gams trotzger Muth
Sich seinen Reben schafft,
Voll heisser wilder Feuerglut,
Voll kühner Manneskraft:
Du bringst ihm Trauben and'rer Art,
Du bringst ihm würz'gen Wein.
Voll Feuer auch, doch lieblich zart,
Jungfräulich mild und rein.

O süsser Wein, o edles Gold,
Gepriesen seist du laut!
So lieblich bist du, weil dich pflegt
Des deutschen Rheines Braut.

Und ob auch deine Wiege jetzt
Seufzt unter fremdem Joch,
Ob welsche Gau'n dein Strom auch netzt,
Deutsch bleibst du, Mosel, doch.
Deutsch ist ja deines Namens Laut,
Deutsch ist dein goldner Wein,
Dem deutschen Rhein bist du getraut,
Deutsch wirst du ewig sein.
Und wenn einst unser Schlachtschwert klirrt
Im letzten heil'gen Streit,
Dann, deutsche Felsenjungfrau, wird
Auch deine Wieg' befreit.

Ein donnernd Hoch aus voller Brust
Erkling' zum Himmel laut
Dir schönem deutschen Moselstrom,
Des deutschen Rheines Braut!

F e u i l l e t o n.

In Baden-Baden wurde — wohl zum ersten Male in Deutschland — *Félicien David's* Symphonie-Ode „Columbus" aufgeführt. Im Allgemeinen scheint die Musik gefallen zu haben. — Unter Anderen wirkte auch *Jenny Lutzer-Dingelstedt* auf besonderes Verlangen mit.

Musikdirektor *Karl Ludwig Fischer*, früher in Würzburg, namentlich durch seine Composition für Männerstimmen: „Meeresstille und glückliche Fahrt" bekannt geworden, ist als Musikdirektor an dem Mainzer Theater angestellt.

In Kaffke's Verlag in Leipzig erscheint eine Sammlung der Bücher von *Lortzing's* Opern. Der erste Band ist bereits erschienen und enthält: Der Pole und sein Kind. — Czaar und Zimmermann. — Caramo oder das Fischerstechen.

Mendelssohn-Bartholdy wird sein neuestes Oratorium „Elias" zunächst in Berlin und Wien aufführen.

Am 13. September wurde zu Elsterberg (im sächsischen Voigtlande) das eilfte voigtländische Männergesangfest gefeiert.

Bekanntlich wurde der Hamburger Sängerin Mad. *Fehringer*, die ein Engagement nach Wien angenommen hatte, von dem österreichischen Gesandten in Hamburg ein Pass verweigert, weil sie

Digitized by Google

Deutschkatholikin ist. (Siehe diese Blätter, S. 14.) Jetzt ist der Sängerin durch besondere Vermittelung der Eintritt in die königl. kaiserl. österreichischen Staaten dennoch gestattet worden und sie geht demgemäss nach Wien.

Von *J. Hoven* in Wien (Vesque von Püttlingen), der jüngst, beiläufig gesagt, den griechischen Erlöser-Orden erhalten, wird nächstens ein „Album" erscheinen, das die Compositionen fünfzig *Heine*'scher Lieder enthält, gesammelt und in zweiter Auflage gedruckt. Voran senden wird ihnen der Componist eine Abhandlung über das deutsche Lied.

Am 13. September fand in Wiesbaden ein Männergesangfest Statt, woran, ausser den Wiesbadener Sängern, die Vereine von Bleidenstadt, Eschborn, Hochheim, Schierstein und Sonnenberg Theil nahmen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue werthvolle Musikalien,

welche so eben mit Eigenthumsrecht in der

Schlesinger'schen

Buch- u. Musikalienhandlung in Berlin

erschienen und durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen sind:

Alkan, 6 Partitions pour Piano: Airs d'Armide et d'Iphigénie de Gluck, Andante de Haydn, Marche et Choeur de Grétry, Psaume de Marcello à ½ — ¾ Thlr.

Bordogni, 3 Exercices et 12 nouvelles Vocalises p. Mezzo-Soprano av. Acc. de Piano déd. à la Reine d'Espagne. 2 Liv. à 1⅓ Thlr.

Curschmann, Willkommen, f. 2 Singstimmen und Piano. ¼ Thlr.

Döhler, Esmeralda, Air napolitain p. Piano, dito à 4 mains. Op. 62 à 17½ Sgr.

Graben-Hoffmann, 500,000 Teufel, f. eine Bassstimme. Op. 5. 17½ Sgr.

Gung'l, Joh., Newalieder, Walzer f. Piano 15 Sgr. Sommerlust-Polka f. Piano dito zu 4 Händen. Op. 32. à 7½ Sgr. Petersburger Hofball-Quadrille f. Orchester 1½ Thlr, für Piano 12½ Sgr.

Halévy, Musketiere der Königin. Oper f. Piano, dito zu 4 Händen von Klage à 3 Thlr. Ouverture und alle Nr. einzeln.

Hallé, 4 Romances p. Piano. Op. 1. 1 Thlr.

Fanny Hensel, née Mendelssohn-Bartholdy, 6 Mélodies p. Piano. Op. 5. 25 Sgr.

Hering, Pros't Neujahr! Männerquartett. Op. 8. 7½ Sgr.

Hoven, 5 neue Gedichte v. Heine f. eine Singstimme. Op. 40. ¾ Thlr.

Kücken, Kitty v. Heine f. Bass mit Piano. Op. 42. ½ Thlr.

Kullak, Cavatine „Komm weisse Dame" v. Boieldieu f. Piano. ⅔ Thlr., Carneval de Venise à 4 mains ⅔ Thlr.

Jenny Lind's schwedische Gesänge mit Piano, deutsch von Gumbert. Heft V. 10 Sgr.

Meyerbeer, Struensee. Vollst. Clavierauszug 3 Thlr., zu 4 Händen v. Klage 4 Thlr., Ouverture, der Aufruhr, Gr. Polonaise, Dorfschenke, Traum und Trauermarsch p. 2 Violons, Alto et Vcello à ½ — 1½ Thlr.

— — Der Aufruhr, Marsch und Chor, Partitur, Orchester- und Singstimmen 5 Thlr.

— — Ouverture aus Vielka, Feldlager in Schlesien f. Piano und Violine concertant von Eckert, 1 Thlr.

— — Marsch aus Vielka, Feldlager in Schlesien, für Orchester 1 Thlr., f. Piano 10 Sgr, zu 4 Händen v. Conradi 15 Sgr.

Moeser, Souvenir d'Afrique p. Violon avec Piano. Op. 5. 1¼ Thlr.

Teichmann, Le dimanche du sonneur — Der Sonntag, f. 1 Singst. 5 Sgr.

Thalberg, Mélodies styriennes p. Piano à 4 mains. Op. 61. 1 Thlr.

Vieuxtemps et **Kullak,** Gr. Duo brillant sur Vielka ou Camp de Silésie de Meyerbeer p. Violon et Piano. Op. 24. 1½ Thlr.

Westmorland, Lord, La battaglia nell L'Eroë di Lancastro p. Pfte. ⅓ Thlr.

Wieprecht, Gr. Marsch der Berliner Schützengilde, Preuss. Armeemarsch f. Piano 7½ Sgr.

Fechner, Rêverie p. Piano. Op. 5. ¼ Thlr.

Kullak et **Eckert,** Gr. Duo brillant sur Mél. romains et napolit. p. Piano et Violon. Op. 39. 1⅓ Thlr.

Vorläufige Anzeige.

In meinem Verlage erscheint auf Subscription:

Joseph Haydn's sämmtliche Quartetten

für 2 Violinen, Viola und Violoncelle in Stimmen.

(Revidirt und mit Tempobezeichnung versehen von C. Lipinski.)

Neue, billige Prachtausgabe in 25 Abtheilungen.

Ausführliche Anzeige erfolgt nächstens. Die erste Abtheilung erscheint im November d. J.

Dresden, den 23. Septbr. 1847.

Wilhelm Paul.

Bei **Fr. Hofmeister** in Leipzig werden nächstens erscheinen:

Flügel, Gustav, Sonate f. Pfte. in C moll. Op. 20.

Gutmann, Ad., Deux Mazourkas p. Pfte. Op. 9.

— — Deux Marches caractéristiques p. Pfte. Op. 10.

— — Nocturne-Barcarolle p. Pfte. Op. 11.

Riccius, A., Das Waldweib. Liederkreis von Jul. Mosen f. 1 Stimme m. Pfte.

Schmitt, Georg Aloys, Sohn, Des Reiters Abschied, Ballade f. Pfte. Op. 3.

Vollweiler, C., Deux Impromptus p. Pfte.

In meinem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

J. Rosenhain, Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 40.

Leipzig, im September 1847. **C. F. Peters,** Bureau de Musique.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

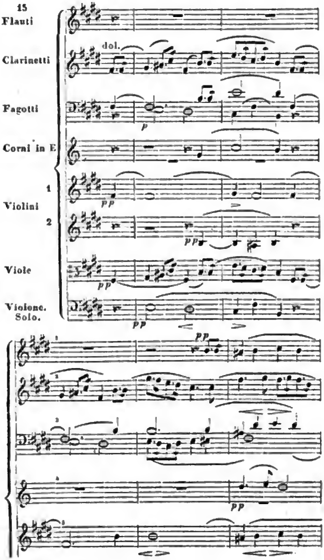
Den 6ten October. **Nr. 40.** 1847.

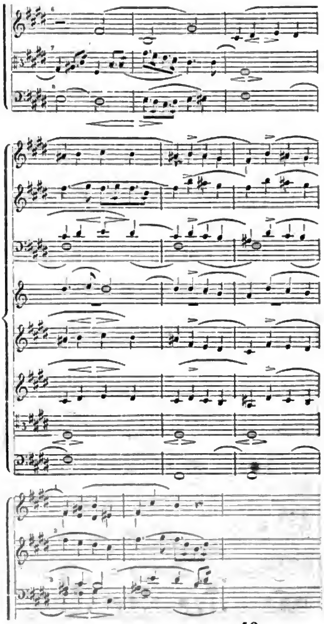
Inhalt: Symphonie Nr. 2 von Gade etc. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Musikalische Zustände in Schweden. Aus Florenz. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

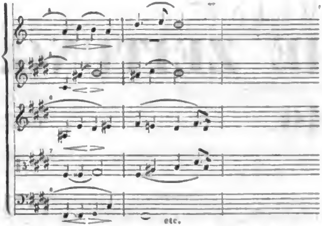
Symphonie Nr. 2. von Niels W. Gade.

(Beschluss.)

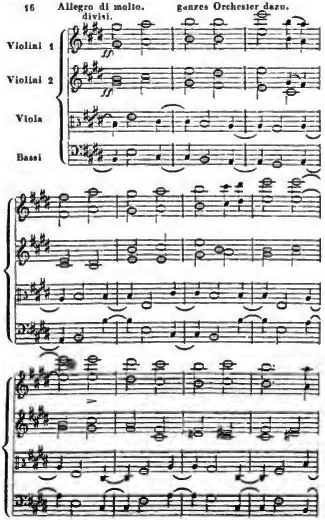
Dazwischen sanftere Nuancen glückseeliger Empfindungen.

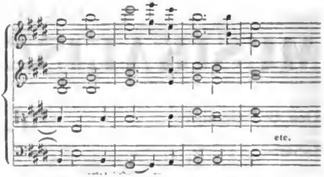






Und so durchschwelgt das Gemüth den ganzen Kreis dieses mächtigen Wonnegefühls und steigert sich nach dem Ende zu bis zum grandiosen Siegesjubel in der vergrösserten Anfangsmelodie.





Die Melodieen dieses letzten Satzes sind entweder wirkliche oder dem Geiste nachgebildete dänische Nationalweisen. Hieraus dürfen wir am Meisten auf ein Objekt des Componisten schliessen, und zwar auf eines, was mit ihm in unmittelbarem Bezuge steht. Was hindert uns daher, in dieser Symphonie eine Schilderung seiner eigenen Seelenzustände zu erblicken und mitzufühlen? Er hatte seine erste Symphonie nach Leipzig geschickt, und war eingeladen worden, sie dort aufzuführen. So schildert der erste Satz seine Reise und das jugendliche heitere Hoffnungsspiel einer lebendigen Fantasie. Im Andante tritt jener oben geschilderte Gemüthszustand ein, welcher den bescheidenen Künstler so oft vor der Aufführung eines Werkes quälend überschleicht. Das Scherzo ertönt in seinem Inneren etwa nach der Probe, wo seine Hoffnung wieder erwacht. Und der letzte Satz jubelt auf nach der gelungenen Aufführung und glänzend günstigen Aufnahme des Leipziger Publikums. Der Sieg ist errungen, eine glückliche Laufbahn liegt vor ihm. Welcher Künstler hätte nicht ähnliche Situationen und Seelenmomente einmal durchlebt?

Diese zweite Symphonie hat bei der ersten Aufführung in Leipzig nicht den schlagenden Erfolg gehabt wie die erste. In den Partituren beider kann ich die Ursache nicht finden. Im Gegentheile möchte ich dieser zweiten, wenigstens im Andante und im letzten Satze, eine organischere Ausbildung und tiefere Wirkungsfähigkeit zuschreiben. Das wird Vielen nicht einleuchten wollen, es würde sich aber vielleicht bestätigen vor einem Publikum, welches die zweite zuerst und die erste darnach hörte. Mit einem ersten Werke gleich durchschlagen und eine bedeutende Wirkung hervorbringen, ist wohl ein Glück für den Componisten im Augenblick. Seinen späteren Productionen bereitet es ein schweres Spiel. Man empfand beim ersten eine übertroffene Erwartung, und mit diesem Anspruch kommt man zu seinem folgenden. Das Gleiche genügt da nicht, man verlangt ein Mehr. Ob die Kunst keine Gränzen habe, kann hier nicht untersucht werden, dass sie der einzelne Kunstgeist hat, ist gewiss; die Ueberschreitung dieser von ihm fordern, heisst ihn in's Reich des Uebertriebenen drängen. Mancher Künstler, der sich selbst übertreffen wollte, gerieth in's Barocke, Abenteuerliche. Es soll damit nicht gesagt sein, dass Gade in seinen beiden Symphonieen die Gränzen seiner Schaffungskraft erreicht habe, aber in Jahresfrist macht auch der Geniale keine Sieben-

Digitized by Google

meilenstiefelschritte. Man halte die ersten Werke Beethovens vergleichend gegen einander, über die Fortschritte darin wird man nicht in Erstaunen gerathen.

Nachdem ich den geistigen Gehalt dieser Symphonie zu enträthseln versucht, sollte ich über die Technik des Componisten reden. Doch glaube ich um so mehr es unterlassen zu können, als darüber oft schon gesprochen, ihm die vollste Gewandheit darin ohne Widerspruch zugestanden worden, und die zahlreichen hier gegebenen Beispiele sie ja zur Genüge vor Augen legen.

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Erstes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Sonntag, den 3. October. — Ouverture zu Euryanthe von C. M. v. Weber. — Arie aus Figaro von Mozart, gesungen von Fräul. *Wagner*, k. sächs. Hofopernsängerin aus Dresden. — Concert für die Violine von Felix Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von Herrn *Joseph Joachim* aus Wien. — Recitativ und Rondo aus der Oper Nina von Coppola, gesungen von Fräulein *Wagner*. — Sinfonia eroica von L. van Beethoven. —

Mit dem Herbste der Natur tritt der Frühling der Kunst bei uns ein, und für die absterbende Farbenpracht der Wälder, Felder und Gärten entschädigen uns die vielen blühenden Tonwerke der grössten Meister, welche im Gewandhaussaale nun wieder in hoher Vollendung vorgeführt werden. Schade, dass, wie verlautet, Herr Dr. *Mendelssohn* dieses Jahr abgehalten ist, an der unmittelbaren Leitung der Concerte Theil zu nehmen. Wenn des Herrn Musikdirektors *Gade* vollkommen ausgebildete Dirigentenfähigkeit das Orchester gewiss auf dem hohen Standpunkte, zu dem es emporgestiegen, erhalten wird, so vermisst das dankbare Publicum doch ungern den Meister, der dieses Werk vollbracht, und wünscht die Umstände herbei, welche ihm zu der geliebten Thätigkeit zurückzukehren erlauben.

Die Ausführung der Euryanthen-Ouverture war auch diesmal ausgezeichnet zu nennen. Den öfteren Wiederholungen so wie dem äusseren Erfolge nach zu urtheilen, scheint sie ein Lieblingsstück des hiesigen Publikums zu sein. Unsere individuellen Forderungen an ein Kunstwerk der Art hat sie niemals ganz befriedigen können. Der prachtvolle, feurige, plastisch ausgeprägte Anfangs- sowohl als Schlussgedanke, die unheimliche und doch so kunstschöne Geisterklage der gedämpften Violinen regen unser Gefühl tief auf; manche dazwischen gestreute wirre und unsicher fortgeführte Gedanken dagegen, so wie die mangelnde Eurhythmie im Ganzen lassen bedauern, dass der Meister zuweilen mit der erreichten Wahrheit in den einzelnen Theilen allein zufrieden gewesen zu sein scheint, ohne jeden zugleich durch den Heiligenschein des Schönen verklären und alle zu einer gefälligen anmuthigen Gestalt verbinden zu wollen. Die Gebote der Theorie überschreitet der geniale Künstler in vielen Fällen mit Vortheil für die Kunst, aber kein Fall ist denkbar, der die Verletzung irgend eines wahren ästhetischen Gesetzes rechtfertigte. Vielleicht trägt Webers jeweilige Vernachlässigung in schöner Abrundung und bestimmter Scheidung der einzelnen Gedanken so wie gefällig klarer Formung im Ganzen die Schuld ähnlicher Sünden in Werken solcher Nachfolger, die sich seine Schöpfungen als vorzugsweise Muster zur Nachahmung vorlegten.

Wenn es Kunstwerke gibt, die in ewiger Jugend blühen, so gehören doch die Arien nicht darunter. Auch an den edlen, schönen, ausdrucksvollen Zügen der Mozart'schen Arie aus Figaro macht die Zeit leise ihre Rechte geltend, — sie fangen an zu altern. Fräulein *Wagner* sang die Noten treu wie der Meister sie geschrieben, und zuweilen auch wie er sie empfunden.

In der italienischen Arie von Coppola konnte sie ihre Gesangeskunst mehr entfalten und schüttete ein ganzes Füllhorn voll glänzender Fiorituren über das Publicum aus. Möchte Fräul. *Wagner* und alle Sängerinnen nur endlich einsehen, dass der grelle Uebergang in die tiefen Töne dem Wesen zarter Weiblichkeit ganz unangemessen ist und nicht anders als widerwärtig wirken kann. In zwei Liedern, welche sie am Klaviere zugab, kam sie der ächten Gesangskunst am nächsten.

Das Violinconcert von Mendelssohn, voll schöner Gedanken, geistreicher Wendungen, pikanter Instrumentaleffecte, von einer durchgängig interessanten, gediegenen Principalstimme durchweht, wurde von Herrn *Joachim* nicht allein mit vollendeter technischer Fertigkeit ausgeführt, sondern auch durch ächt künstlerischen Vortrag beseelt. Bliebe etwas zu wünschen übrig, so wäre es zuweilen ein etwas kräftigerer Ton.

Die Sinfonia eroica ging wie immer vortrefflich.

---

*Musikalische Zustände in Schweden.**)

Wenn man einen Blick auf die neueren Verhältnisse der schwedischen Tonkunst wirft, und damit die Zustände der Dicht- und übrigen Künste dieses Landes vergleicht, so lässt sich nicht läugnen, dass erstere ziemlich dagegen in den Schatten zurücktreten müssen, besonders wenn man sie aus dem Gesichtspunkte der rein nationalen Entwickelung betrachtet. Die nordische Vorwelt hat uns einen reichen Melodieenschatz hinterlassen, dessen in all' seiner Einfalt so unnachahmliche Schönheit den Hörer noch jetzt mit Entzücken erfüllt. Im romantischen Mittelalter war es, wo die Töne der altnordischen Leier am Reinsten und Zartesten erklangen. Damals war die Poesie und Musik von einem Hauche beseelt; ein Blitz entzündete beide in dem Geiste des Sängers, und wie ein unzertrennliches Zwillingspaar wandelten sie Hand in Hand, ein freundliches Licht durch die winterliche Nacht des Nordens verbreitend, den eisernen Sinn seiner Bewohner erweichend und sänftigend. Aber das Kind erwuchs, der Instinkt sollte zum selbstän-

*) Da in Deutschland die musikalischen Zustände Schwedens bisher nur selten und im Vorbeigehen berührt worden, so glauben wir, indem dieser Gegenstand künftig öfters zur Sprache kommen dürfte, dass eine kleine Uebersicht der Sachverhältnisse nicht unrecht angebracht sei. Einestheils wird dadurch der nordische Fremdling mit einem Mal eingeführt, und dann auch manches erläuternde Wort in Zukunft überflüssig gemacht.

Digitized by Google

digen Bewusstsein, der Naturlaut zum Kunstwerke werden. Schwedens Poesie fand auch nach geraumer Zeit ihren *Stjernhjelm*, welcher kräftig zur kunstgemässen Erziehung des Naturkindes wirkte. Darauf folgte *Dalin*, und endlich das mediceische Zeitalter Gustavs des Dritten. Bis zur letztgenannten Epoche war aber äusserst wenig für die einheimische Tonkunst geschehen: das Zwillingspaar war getrennt, die Musik wurde als Stieftochter behandelt und kein *Stjernhjelm* nahm sich ihrer an. Ein selbständiges Element des katholischen Kultus war sie nicht gewesen, vielleicht weil der Katholicismus selbst in dem Lande der alten Wikinger nie recht feste Wurzel schlagen konnte.

Ihren ersten Aufschwung nahm sie durch die Anregung des für die Künste so begeisterten Gustavs III. Dieser Fürst berief die berühmten Tonkünstler *Vogler*, *Naumann*, *Kraus* u. A. nach Stockholm, wo sie Mehreres für die neu errichtete Oper schrieben (mehrmals lieferte sogar der König selbst die Texte) und auch sonst für die Kunst thätig wirkten. Dadurch wurden mehrere einheimische Talente zur Thätigkeit angeregt. Demselben kunstliebenden Fürsten haben wir auch die Stiftung der schwedischen musikalischen Akademie zu verdanken. Da indessen der König eine leidenschaftliche Vorliebe für alles Französische hegte, so musste Alles darnach gemodelt werden, und dies blieb auch auf die Kunstleistungen jener Zeit nicht ohne bedeutenden Einfluss. Das nordische Alterthum war damals wenig beachtet; doch hatte sich in der Musik der Schweden noch immer etwas von dem alten melodischen Geiste erhalten, welches überhaupt auch später ein Hauptzug der schwedischen Musik geblieben ist. Deutlich prägt er sich, neben der angedeuteten fremdartigen Richtung, in den einheimischen Compositionen jener Zeit aus, besonders in den naiven, eigenthümlichen *Bellman*'schen Melodieen, die jedoch nur zum Theil ihm selbst angehören. Mit einem Worte, der Saame war gesäet; die zarte Pflanze der Kunst bedurfte aber noch der wartenden Hand, die ihr jedoch durch die Kugel des Königsmörders leider auf lange Zeit entrissen wurde. Beinahe zwei Decennien später riss sich die schwedische Dichtkunst aus den Fesseln der französischen Nachbildung los; dies geschah durch den jugendlichen Dichterbund der sogenannten Phosphoristen, welcher dem Geiste der Romantik huldigte und zugleich altnordische Götterlehre und Gesänge in die gebührenden Ehren wieder einsetzte. Damals erschienen mehrere Bände schwedischer Volkslieder, und die Melodieen dazu wurden von dem verstorbenen *Häffner* mit einfachen, aber sehr charaktergemässen Harmonieen versehen. Diese Richtung liess Wesentliches auch für die Entwickelung eines eigenthümlichen Geistes in der schwedischen Tonkunst hoffen; leider aber bereitete jene Schule durch zu grosse Einseitigkeit und Uebertreibung bald selbst ihren Fall. Für die Tonkunst blieb die gegebene Anregung zwar nicht ohne Frucht; im Ganzen aber schliesst sich die neuere schwedische Musik zunächst ihrer deutschen Schwester an, und nur die eigenthümliche melodische Kraft ist ihr noch einigermaassen selbständig geblieben.

Aus diesen Verhältnissen mag der Umstand hervorgehen, dass unsere Tonsetzer vorzugsweise in der Lyrik ihre Stärke besitzen und sich besonders im Liederfache auszeichnen. Unter den schwedischen Melodikern älterer und neuerer Zeit nennen wir *Ahlström*, dem besonders das kleinere, gesellige Lied gelang; *Häffner* (geborenen Deutschen), einen um die Kultur des Gesanges vielfach verdienten Mann; ferner *Crusell*, der bekanntlich zugleich schöne Klarinettcompositionen lieferte. Eine der reichbegabtesten musikalischen Naturen war *E. G. Geyer* (der berühmte Historiker), von dem wir Gesänge von seltener Schönheit und Zartheit besitzen; in späterer Zeit neigte er sich mehr dem modernen Salonstyl zu, der seinem ernsten Genius eigentlich fremd war. Ein ebenfalls vielbedeutendes Talent in diesem Fache ist auch *A. F. Lindblad*, der eine besonders glückliche Gabe für das volksmässige Lied besitzt, welche ihm in allen Sphären viele Popularität erworben hat. Indessen bleibt seine Muse nicht immer der Wahrheit und Natur getreu, und während man die in der That ausgezeichnete Schönheit seiner Compositionen bewundert, muss man zugleich bedauern, dass andere durch Manier und unklare Form so wenig geniessbar sind. — Am Reinsten vielleicht findet man die erwähnte lyrische Richtung in den Gesangswerken *J. E. Nordblom's* ausgesprochen. An Kühnheit, an lebhaftem Farbenspiel mögen ihn einige seiner Kunstgenossen übertreffen, aber schwerlich an idealischer Reinheit und Würde, Wahrheit des Ausdrucks, Klarheit der Form. *N.* ist zugleich Verfasser einer sehr gründlichen Gesangschule. — Unter den jüngeren Tonsetzern in diesem Fache erwähnen wir der hoffnungsvollen Talente *Josephson's* und *O. Lindblad's*; auch *Dannström's* Lieder werden noch ziemlich häufig gesungen. Für die Militärchöre hat *Cronhamn* angemessene vierstimmige Lieder geliefert.

In den übrigen Fächern der Composition fehlt es auch nicht an Talenten von Bedeutung. Durch den allzu frühen Tod des genialen *Brendler* verlor die vaterländische Kunst eine ihrer schönsten Zierden; seine grossen Deklamatorien Spastaras Tod und Edmund und Clara, so wie seine unvollendete hinterlassene Oper Ryno und M. sind Werke, eben so geistreich durchdacht, als wahrhaft künstlerisch ausgeführt. — Einer der bedeutendsten unter unseren jetzt lebenden Künstlern ist *J. van Boom*, aus Holland gebürtig, der aber wegen mehr als 20jährigen hiesigen Aufenthalts als naturalisirter Schwede betrachtet werden kann. *Van Boom* hat sich in späterer Zeit besonders dem grösseren Klavierensemble zugewendet; seine Stücke in dieser Gattung zeichnen sich durch edle Haltung, durch fruchtbare, wohl durchgeführte Motive und überhaupt durch eine ungemein künstlerische Arbeit aus. Würde mit Glanz gepaart charakterisirt seinen Styl. Nur sind seine Werke, zumal in den Klavierpartieen, sehr schwer auszuführen, und verlangen daher Spieler von bedeutender Fertigkeit.*) — Noch ein Tonsetzer von vielem Verdienst ist *A. Randel*, der sehr schön gearbeitete Violinquartette, grössere Violinstücke mit Orchester u. M. geliefert hat. Für die Opernkom-

*) Von v. B. ist in diesen Tagen ein grosses Klaviertrio in Hamburg erschienen.

Digitized by Google

position wäre von diesem soliden Componisten viel zu erwarten. Das letztgenannte Feld der Composition ist von *Crusell*, *v. Boom*, *J. Berwald* (Hofkapellmeister), *Lindblad* u. M. nicht ohne Erfolg angebaut worden, doch haben sich nur wenige einheimische Opern lange auf der Bühne erhalten, wozu die Beschaffenheit der Libretti am Meisten beigetragen haben mag. *Franz Beerwald*, ein Mann von durchgreifender künstlerischer Bildung, welche besonders in seinen grossen Orchesterstücken hervorleuchtet, hat sich ebenfalls als dramatischer Componist mehrmals bewährt, obgleich auch seine Wahl der Texte dem glücklichen Erfolge im Wege stand. Die Instrumentalcomposition scheint seinem Talente jedenfalls am Meisten zuzusagen. — Für das kleinere Theater hat dessen Musikdirektor *Ahlström* mehrere Operetten geliefert.

Wenden wir uns jetzt zu der eigentlich ausübenden Tonkunst und zunächst zu der königl. Oper. Für den dramatischen Gesang wurde in Gustav's III. Zeit viel gethan; seitdem lag er lange Zeit darnieder, und da nur selten ein Mitglied der Oper das Ausland besuchen konnte, so waren die praktischen Gesangstudien auf einen ziemlich engen Kreis beschränkt. Viele der Operntalente waren eigentlich auch nur als Natursänger, übrigens oft mit den herrlichsten Anlagen ausgestattet, zu betrachten. Die in späteren Jahren erleichterten Communicationen mit dem Auslande bewirkten jedoch auch in dieser Hinsicht einen bedeutenden Fortschritt, junge Leute von musikalischer und humanistischer Bildung fingen an sich dem dramatischen Sängerfache zu widmen, und das anfeuernde Beispiel der genialen *Jenny Lind* gab dem Ganzen einen raschen Aufschwung. In der Zeit von 1840 — 44 war unsere Oper, was die Sänger betrifft, in ihrem blühendsten Zustande. *J. Lind's* Abgang von unserer Bühne ward aber für mehrere unserer besten Sänger das Zeichen zum Aufbruche. Da indessen der Boden einmal fruchtbar geworden, so sahen wir bald eine neue Saat aufkeimen, und jetzt besitzt Stockholm ein Sängerpersonal, dessen Leistungen zwar nicht vollendet zu nennen, wohl aber ein rasches Vorwärtsstreben, ein allgemeines lebhaftes Interesse für die Kunst bekunden. An die Stelle *Jenny Lind's* ist Fräul. *Ebeling* getreten. Ihrer Vorgängerin ist sie natürlich nicht gewachsen, erinnert aber doch nicht selten an sie durch ihre volle, biegsame Sopranstimme, durch Geist und Feuer im Vortrage, welcher bei dereinstiger höherer Ausbildung gewiss vortrefflich werden wird. — Madame *Gelhaar*, unsere erste Koloratursängerin, und Fräulein *Fundin* zeichnen sich durch kunstgeregelten Gesang und Spiel aus, besitzen übrigens weniger eigenthümlichen Geist, als Geschmack und Fertigkeit. Die Stimmen beider Sängerionen besitzen zwar keine hervorstechenden Eigenschaften, sind aber doch immer angenehm zu nennen. — Herr *Strandberg* hat durch seinen schönen Tenor und seine natürlich wahre musikalische Auffassung viel Glück gemacht, obwohl seine Studien des Styls und der Methode noch nicht abgeschlossen zu nennen sind. Auch von den Herren *Lundberg* (2. Tenor), *Uddmann* (Bariton), *Haglund* (Bass) u. M. lässt sich viel erwarten, wenn sie ihre schönen Naturgaben mit den höheren Anforderungen der Kunst in Einklang gebracht haben werden. — Besonders müssen wir aber *Walins* (Bariton) erwähnen, der von der Natur mit wahrem Kunstsinn und einer vollen, kernigen Stimme ausgestattet, in kurzer Zeit erstaunenswerthe Fortschritte gemacht hat. In seinen Leistungen findet man nicht weniger sinnige Auffassung, als Energie in der Ausführung. *W.* ist jetzt auf einer Studienreise im Auslande begriffen. — Von dem Chore lässt sich wenig sagen, die Besetzung ist schwach und die Stimmen ziemlich verbraucht.

Das Orchester war vormals sehr vorzüglich. Es hatte die berühmten Namen *Crusell*, *F. Preumayr*, *Braun*, *Hirschfeld* (sämmtlich Blasvirtuosen) u. M. aufzuweisen, wie auch Violinspieler von Bedeutung, wenn auch im Auslande weniger bekannt. Unter den jetzigen Bläsern findet man keine eigentlichen Virtuosen mehr, aber doch mehrentheils routinirte Orchesterspieler. Die Violinisten gehören grossentheils einer guten Schule an, und man findet unter ihnen Talente, welche dem Orchester sowohl als dem Conzertsaale zur Zierde gereichen. Die Herren *Elvers* und *Nagel* sind besonders geschätzt wegen ihres feinen, zarten und doch kräftigen Spieles, womit sie zugleich eine bedeutende Fertigkeit verbinden. Auch die Herren *Randel* (Conzertmeister) und *D'Aubert* sind schätzbare Virtuosen; Herr *A. Berwald* (erster Conzertmeister) besonders ein vorzüglicher Orchesterspieler. Der Hofkapellmeister *J. Berwald* lässt sich selten öffentlich mehr hören, war aber vortrefflich im Quartett wie auch im älteren französischen Conzertstyl. Unter den Cellisten sind die Herren *Sack* und *Torsell* zu nennen. Ersterer ist zugleich als guter Quartettspieler geschätzt und wird auch im Conzertspiel gerne gehört, wofür er indessen nicht hinlängliche Energie besitzen dürfte. Das Orchester wäre also gut zu nennen, wenn man nicht hier und da Subjekte eingeschoben hätte, die ihren Posten nicht sonderlich gewachsen sind, zum Nachtheil der feineren Nüancen und des Ensembles. Indess dürfte die Beseitigung dieses Uebelstandes nicht sehr entfernt sein.

Was die hiesige Virtuosenwelt betrifft, so nennen wir, ausser den als Conzertisten bedeutenden Orchestermitgliedern, auch die ausgezeichneten Orgelvirtuosen *G. Günther* (Schüler von C. F. G. Schwenke) und *G. Mankell*, beide zugleich tüchtige Contrapunktisten, den soliden Pianisten *Passy*, der aber nunmehr der Oeffentlichkeit entsagt hat, besonders aber den Pianisten *van Boom*, dessen wir vorher auch als eines vorzüglichen Tonsetzers gedachten. *V. B.'s* vielseitige musikalische Bildung hat ihn in alle Mysterien der verschiedenartigen Schulen eingeweiht, und die seltene Ausbildung seiner Technik sichert ihm die Mittel zur vollendeten Ausführung. Der Styl seines Spieles entspricht dem seiner Compositionen: er verbindet ernste Würde mit geschmackvoller Eleganz. — Unter den jüngeren Künstlern wären mehrere aufblühende Talente zu nennen, welches uns aber hier der Raum verbietet.

Die Programme der hiesigen Conzerte zeigen fast immer eine sinnreiche geschmackvolle Wahl, und öfters enthalten sie vorzugsweise die Namen klassischer Meister, als wesentlichste Träger des Ganzen. Auch wer-

Digitized by Google

den diese Nummern immer mit dem grössten Beifall aufgenommen, sobald nur die Ausführung dem Inhalt entspricht, ein Umstand, welcher unserem Publicum sowohl, als den Conzertisten zur Ehre gereicht.

Um das feste Centrum der Künstler von Fach reiht sich noch das Freicorps der Dilettanten, welches mit Ehren genannt zu werden verdient. Viele der hiesigen Musikliebhaber zeichnen sich als solche aus, und hauptsächlich bleibt ihnen das Verdienst, das Quartettspiel mit Eifer zu fördern. Als Tonsetzer haben sie weniger geleistet, obwohl einige sich nicht ohne Erfolg in der dramatischen Composition versucht haben. Die nunmehr leider aufgelöste harmonische Gesellschaft gab die grösseren Gesang- und Instrumentalwerke älterer und neuerer Zeit auf eine in jeder Hinsicht würdige Art; noch immer verdienen die mit Präcision und Geist von Dilettanten ausgeführten Männerchöre gehört zu werden.

Aus dem Gesagten ergibt sich, dass die Kultur der schwedischen Tonkunst zwar noch lange nicht den Punkt erreicht, wo man sie wünschen möchte, aber doch immer einen weit höheren, als man, ungünstiger äusserer Umstände halber, das Recht zu erwarten hätte. Keine Stütze von aussen her, sondern eigene Kraft hat sie dahin gehoben, und wenn es wahr ist, dass der Sohn der Niedrigkeit, der sich selbst die Bahn nach Oben bricht, ein kräftigeres Gedeihen verspricht, als das durch die Hofluft verwöhnte Schoosskind des Glückes, so hat auch die Muse des nordischen Gesanges eine lichte Zukunft zu hoffen. *W.*

Florenz. (Teatro della Pergola.) In Donizetti's Gemma betrat die *Adelaide Cortesi,* Tochter des Balletmeisters dieses Namens, zum ersten Mal die Bühne, und wurde wegen ihrer schönen Anlagen zur betretenen Bahn reichlich beklatscht und hervorgerufen. Eine gewöhnliche neue Oper, ohne alle Neuheit und Eigenheit, Enrico Edward betitelt, vom Herrn *A. Basevi*, Medicinae doctor und philosophischem Schriftsteller, fand von guten Freunden starken Beifall. Eine weit ärgere Waare war die neue Oper Ildegonda, vom neuen Maestro *Carlini* aus Arezzo. Nichts als längst Gehörtes und grosser Lärm. Maestro wurde aber bei alledem sehr oft hervorgerufen.

(T. Cocomero) gab zum Vortheile einer Wohlthätigkeitsanstalt die neue Oper Un' eredità in Corsica, vom Maestro *Gordigiani*, worin unter Anderen auch die fürstliche Familie *Elisa*, *Giuseppe* und *Carlo Poniatowsky* wirkten, und der grosse Beifall dem Maestro und den Sängern natürlicherweise nicht ausbleiben konnte.

Recensionen.

Grande Sonate symphonique Nr. 2. à quatre mains pour le Piano composée par *J. Moscheles*. Op. 112. Berlin, bei Stern und Comp. Pr. 2⅚ Thlr.

Ist auch dieses umfangreiche Werk nicht so wie manche frühere des rühmlichst bekannten Verfassers, namentlich einige seiner Klavierconzerte, durchaus eine Schöpfung einer voll und reich strömenden Erfindungskraft zu nennen; athmen auch die ergriffenen Hauptgedanken nicht durchgehends jene schlagende Kraft der Genialität, welche mit unwiderstehlicher Gewalt das Gemüth erfasst, durchwärmt und mit sich fortreisst in neue noch nicht durchmessene Regionen der Gefühlswelt; zerfliesst auch die Ausführung derselben da und dort in eine gewisse fast redselige Breite: so fehlt es darin doch keineswegs an wirklich erquicklichen und wahrhaft interessanten Partieen, in welchen die fleissige Feder des Autors bald ihre frühere Schwungkraft, bald ihre gewohnte Gediegenheit beurkundet hat, und da sich auch hier überall die bewährte Klavierkenntniss und die solide technische Bildung desselben in rühmlicher Weise, obwohl nicht gerade in den modernsten Formen geltend macht, so dürfen wir wohl gut zusammengeübten Pianisten diese Sonate des gefeierten Meisters als eine Gabe bezeichnen und anempfehlen, welche zu näherer Betrachtung einladet und diese gewiss auch, innerhalb der angedeuteten Grenzen, belohnen wird. Jedenfalls ist es als ein erfreuliches Zeichen der Zeit zu betrachten, dass jetzt wieder solche Werke hervortreten und doch auch wohl auf ihr Publikum rechnen können.

Undine. Romantische Oper in vier Aufzügen. Musik von Albert Lortzing. Klavierauszug zu zwei Händen ohne Worte. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 5 Thlr.

Die leichte, gefällig ansprechende und melodiöse Schreibart, in welcher die Lortzing'schen Opern gehalten sind und welche dieselben beim grösseren Publikum so beliebt gemacht hat, ist vorzüglich auch der „Undine" eigen, und so wird sie gewiss auch in der vorliegenden Gestalt, als Klavierauszug ohne Worte, ihre Liebhaber finden, und zwar um so mehr, je leichter das Arrangement gehalten ist. Mit einer in's Einzelne eingehenden Anzeige würden wir hier, da wohl die meisten unserer Leser die Oper bereits selbst gehört haben werden, recht eigentlich post festum kommen.

Symphonie Nr. I. en Re majeur (D dur) de W. A. Mozart. Arrangée pour le Pianoforte à quatre mains par *Gustave Flügel*. Magdeburg, chez Heinrichshofen. Pr. 1⅓ Thlr.

Dieses Arrangement ist, wie es sich von einem so tüchtigen Componisten, wie Herr *Flügel*, voraus erwarten lässt, mit Gewandheit, Umsicht und Sorgfalt verfasst und zeichnet sich auch noch dadurch vor anderen älteren aus, dass die Instrumentirung angegeben ist, wodurch es beim Gebrauche nur um so instructiver werden kann. Bequem und von mässigen Schwierigkeiten in der Ausführung wie es ist, können wir es auch weniger vorgeschrittenen Klavierspielern empfehlen. 10.

Digitized by Google

Zwei Notturnos für chromatisches Horn oder Violoncell mit Begleitung des Pianoforte, componirt von Dr. *Julius Schladebach*. Op. 20. Nr. I. 1 Fl. Nr. II. 1 Fl. 12 Kr.

Obgleich diese Notturno's vorzugsweise für das chromatische Horn berechnet sind, so lässt sich doch, namentlich Nr. 2 in Edur, recht wohl auch auf dem gewöhnlichen Horn ausführen; wenigstens haben wir eben Nr. 2 von einem freilich sehr geschickten Hornisten auf einem solchen Instrumente sehr gelungen vortragen gehört, ohne dass derselbe wesentliche Veränderungen der Noten sich erlauben musste. Dass man in diesen Compositionen nicht blos, wie bei vielen anderen dieser Art, eine ganz umherschweifende Cantilene von einförmigen Begleitungsfiguren getragen, zu erwarten hat, dafür bürgt schon der Name des Verfassers. Wer diesen Stücken durch aufmerksamen und fleissigen Vortrag, welchen durchaus auch die Klavierbegleitung erfordert, ihr gutes Recht angedeihen lässt, wird sich sicherlich selbst daran erfreuen und auch seinen für gediegenere Musik empfänglichen Zuhörern damit Freude machen, denn sie gehören zu den besten Werken, welche nach Beethoven und Ries für Horn und Klavier geschrieben worden.

Sturm und Segen von A. G. Eberhard, vierstimmiger Männergesang, componirt von *J. W. Kalliwoda*, Kapellmeister des Fürsten von Fürstenberg. Op. 146. Partitur und Stimmen. Pr. 1⅓ Thlr. Leipzig, bei Siegel und Stoll.

Der rühmlichst bekannte Verf. schreibt fast immer ansprechend und effectvoll, wenn auch nicht gerade immer originell, geistreich und tief. Das gilt im Allgemeinen auch von der vorliegenden Composition, die sich, als Naturhymnus, ganz vorzüglich zur Aufführung bei grösseren Gesangfesten in der Kirche oder auch im Freien eignet. Für die gute Wirkung glaubt Referent einstehen zu können, indess dürfte eben sie gerade nicht darunter gelitten haben, wenn der talentvolle und technisch durchgebildete Verfasser sich da und dort ein wenig mehr der strengeren Arbeit befleissiget und z. B. den auf einer Figur angelegten Schlusschor themagetreuer fort- und ausgesponnen hätte. Was er in dieser Beziehung zu leisten vermag, hat er in anderen gediegenen Werken hinlänglich bewährt und dadurch zu höheren Anforderungen an seine Feder berechtigt. Aber auch so, wie er es eben geboten hat, können wir dem vorliegenden Werke den Vorzug geschickter Anlage und effectvoller Ausführung nicht absprechen. *K.*

Feuilleton.

Am 5. September wurde die Kölner Bühne unter der neuen Direction Herrn *Gerlach's* wieder eröffnet, und zwar mit Bellini's Puritanern, auf welche desselben Componisten Norma folgte! Sängerinnen: Frau *Flies-Ehnes*, Frau *Lutz*, Fräul. *Steinebach*; Tenor: Herr *Bahrdt*; Bässe: Herr *Kremens*, *Pichon*.

In Leipzig starb am 20. September Fräul. *Auguste Sachse*, eine treffliche Klavierspielerin.

Lortzing's neueste Oper in drei Aufzügen, unter dem Titel: „Zum Grossadmiral“ wird in der nächsten Zeit in Wien zur Aufführung kommen.

Der Pianofortecomponist *Rudolph Schachner* in Wien hat von der Königin von Preussen für sein ihr gewidmetes Pianoforteconzert, Op. 10, die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Am 19. September fand in Lauenstein (Königreich Sachsen) ein Gesang- und Turnerfest Statt.

Am 8. September wurde die grosse Oper zu Paris (das Haus war neu restaurirt und glänzend decorirt) mit Halévy's Jüdin wieder eröffnet, worin namentlich *Duprez* als Eleasar Lorbeeren erntete. — Am 19. September wurde das Darmstädter Hoftheater mit Balfe's Haimonskindern ebenfalls wieder eröffnet.

Der Kaiser von Oestreich hat dem Kunst- und Musikalienhändler *Joh. Hoffmann* in Prag für die Herausgabe der böhmischen Nationallieder von *K. Jaromír Erben* die goldene Medaille verliehen.

In Mannheim wurde am 26. September bei überfülltem Hause *Gustav Schmidt's* Oper „Prinz Eugen der edle Ritter“ zum ersten Male gegeben. Der Beifall war noch grösser als in Frankfurt a. M., wo die Oper bekanntlich seit einiger Zeit eine Zierde des Repertoirs ist. Darsteller und Componist wurden gerufen.

In Würzburg und Wiesbaden wird *Schmidt's* Oper bereits studirt, in Weimar und Cassel ist sie fest angenommen und die Aufführung bald zu erwarten.

Der vollständige Klavierauszug erscheint bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig und ist bereits unter der Presse.

Von neuen Opern sind zu erwarten: Conradin, Buch von *E. Reinick*, Musik von *Ferdinand Hiller* — wird in Dresden zur Aufführung vorbereitet; — Genoveva, Buch von *E. Reinick*, Musik von *Robert Schumann* (ist bald vollendet); — Prinz Eugen, Musik von *Julius Becker* (wird in Prag über die Breter gehen); — Bianda, Buch nach *Friedrich Kind* (Opus posthumum), Musik von *Kalliwoda*, wird ebenfalls in Prag zuerst zur Aufführung kommen.

Zu Kandern (im badischen Wiesenthale) wurde ein schönes Sängerfest gefeiert, an welchem, ausser den Gesangvereinen der Umgegend, auch mehrere Sänger aus Basel Theil nahmen.

Auch in Berlin und Potsdam hat die ungarische Sänger- und Tänzergesellschaft Vorstellungen gegeben und namentlich in ersterer Stadt vielen Beifall gefunden.

Donizetti hat endlich nach Italien zurückkehren dürfen. Den Bemühungen seines Neffen Andrea ist es gelungen, alle Hindernisse zu beseitigen, und Donizetti hat am 20. September, begleitet von seinem Bruder Francesco, seinem Neffen Andrea, einem Arzte und einem Diener, die Reise nach Bergamo angetreten, wo seine Freunde von dem Einflusse des heimathlichen Klima's und sorgsamer Pflege seine Heilung oder doch wenigstens Milderung seiner Leiden hoffen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Digitized by Google

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

„PRINZ EUGEN, DER EDLE RITTER“

Oper in 3 Acten.

Musik von

Gustav Schmidt.

Diese mit dem grössten Beifall bereits in Frankfurt a. M. und Mannheim gegebene Oper wird in vollständigem Klavierauszuge eben so wohl, als in einzelnen Nummern und den üblichen Arrangements von uns herausgegeben.

Leipzig, am 4. October 1847.

Breitkopf & Härtel.

Neue Musikalien

im Verlage von

Friedrich Hofmeister in Leipzig.

(September 1847.)

(Ich versende nur auf feste Rechnung.)

Beyer, Op. 88. Les Progrès des jeunes Elèves. 12 Morceaux instructifs en Variations et Rondeaux sur des Thèmes favoris p. Pfte. Nr. 10, Polkas favorites. Nr. 11, La dernière Pensée de Weber. Nr. 12, Lucia di Lammermoor. à 12½ Ngr. 1 Thlr. 7½ Ngr.

Croisez, Op. 36. Deux petits Solos. Morceaux faciles et brillants p. Pfte. Nr. 1, Nocturne. Nr. 2, Capriccio. à 7½ Ngr. 15 Ngr.

Duvernoy, Op. 169. Bagatelle sur deux Barcarolles fav. du Bouquet de l'Infante, de A. Boieldieu p. Pfte. 10 Ngr.

— — Op. 170. Bolero fav. du Bouquet de l'Infante p. Pfte. 12½ Ngr.

Genischta, Op. 13. Sonate f. Pfte. u. Violoncelle. 1 Thlr. 20 Ngr.

— — Op. 14. Fantaisie p. Pfte. 15 Ngr.

Härtel, A., Op. 7. Barcarola. Nocturne. Canzone. 3 Pezzi carratteristici p. Pfte. 12½ Ngr.

Labitzky, Op. 142. Glocken-Galopp f. Pfte. 10 Ngr., f. Pfte. zu vier Händen 12½ Ngr.

— — Polka-Mazurka (Op. 140) und Glocken-Galopp (Op. 142) f. Orch. 1 Thlr. 15 Ngr.

— — Glocken- und Eugenien-Galopp f. Pft. leicht arr. 10 Ngr.

Wielhorski, Op. 15. Pensées fugitives p. Pfte. 15 Ngr.

So eben erschien bei **Joh. Peter Spehr** in Braunschweig:

Albert Jungmann, 4 Duetten für Sopran und Tenor mit Begl. des Pfte. Op. 4. Pr. 12 gGr.

Bei **Joh. Hoffmann** in Prag sind folgende empfehlenswerthe Musikalien erschienen:

Haydn, Jos., Vesper-Psalmen mit variirten Bässen, zum Gebrauche bei nachmittägigem Gottesdienste f. Landkirchen. 30 Kr.

Mozart, W. A., Messe in F f. 4 Singst., 2 Viol., Velle und Orgel. Partitur 2 Fl. 30 Kr.

— — Messe in D für dtto. 2 Fl.

Tomaschek, W. J., Krönungs-Messe f. 4 Singst. u. Orch. Op. 81 in C. Part. 6 Fl.

— — idem in Stimmen. 8 Fl.

— — 4 italienische Canzonetten (auch mit deutschem und böhmischem Text) mit Pfte. Op. 28. 1 Fl. 30 Kr.

— — Altböhmische Lieder aus der Königinhofer Handschrift. Op. 82. m. Pfte. 1 Fl. 40 Kr.

Kolleschowsky, S., Adagio religioso für 2 Clarinetten und 2 Fagotte. 20 Kr.

Veit, W. H., Concertino für die Violine (ein musikalischer Scherz) mit Begl. von 2 V. A Velle C Bass nebst 5 Kinder-Spiel-Instrumenten, Op. 25. 1 Fl. 8 Kr.

— — idem mit Pfte. 45 Kr.

— — Les Adieux, Romance f. Veelle mit Piano. Op. 26. 45 Kr.

Mertz, G. K., Fantaisie über beliebte Opern-Melodieen für Guitarre.

14s Werk Linda von Chamounix. 45 Kr.

15s Werk Don Pasquale. 45 Kr.

Skraup, F., Trio f. Pfte., Clarinette (oder Violine) und Velle. Op. 27. 3 Fl.

Doppler, J., Georgine. Variationen f. Pfte. Op. 37. 30 Kr.

— — Camerisier. Rondo f. Pfte. Op. 39. 45 Kr.

— — Jasmin. Variationen (Linda v. Chamounix) f. Pfte. Op. 70 45 Kr.

Dreyschock, A., Impromptu f. Pfte. 30 Kr.

— — Ouverture de Concert f. Orch. Partitur. Op. 30. 2 Fl. 30 Kr.

Goldschmidt, Sig., Airs bohêmes variés f. Pfte. Op. 12. 1 Fl. 15 Kr.

Stegmayer, Ferd., Une Saison de Valses p. Pfte. Nr. 1. Juliette, Nr. 2. Marie, Nr. 3. Victorine, Nr. 4. Antoinette, à 30 Kr.

— — Le Souvenir. Rondo f. Pfte. 1 Fl.

— — Bagatelle p. Pfte. 30 Kr.

Prochaska, J., Caroussel-Musik: Einzugs-Marsch, Kopftouren, Quadrillen, Polka-Waffentanz-Galopp, Figuren und Sortie, Ecossaise-Touren f. Pft. 3 Fl. 30 Kr.

Böhmische National-Lieder (Nebst ächten Hussitenliedern) gesammelt von K. J. Erben, mit Begleitung des Pianoforte, 1. 2. 3. Band, à 1 Fl.

Schulhoff, F., Capriccio appassionato f. Pfte. Op. 21. 45 Kr.

Siraneck, F., Theoretisch praktische Schule der wesentlichen Verzierungen im Pianofortespiel, mit Vorübungen und erläuternden Beispielen, nach den besten Quellen zusammengestellt und geordnet; nebst beigefügten Etuden und Tonstücken von berühmten Meistern älterer und neuerer Zeit. 2 Fl.

Ein ausgezeichneter Cellist, als Solist wie Orchesterspieler tüchtig, ebenso ein fester routinirter Contrabassist, welcher auch Posaune oder Tuba bläst, finden vom 1. October an eine feste und höchst vortheilhafte Anstellung bei dem Hallischen Stadtmusikchore.

Als Gehülfen mit monatlichem festem Gehalt werden noch gesucht: 2 Hornisten, welche auch Trompete blasen und ein Streichinstrument fertig spielen, und 1 Bassist, welcher Posaune oder Tuba bläst.

Alles Nähere in Halle durch **F. Sturm,**
Dirigent des Hall. Stadtmusikchores.

Verkaufsanzeige.

Aus dem Nachlasse des verstorbenen Hof-Concertmeisters **Wiele** zu Cassel ist eine Guarnerio-Geige, welche von dem Herrn General-Musikdirektor **Spohr** zu 100 Louisd'or gewürdigt worden ist, käuflich abzulassen. Hierauf Reflektirende wollen sich an den Oberfinanzrath **Zuschlag** zu Cassel wenden.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten October. **Nr. 41.** 1847.

Inhalt: *Carl von Winterfeld.* — Prinz Eugen, der edle Ritter. — Ein Concert am Hofe Napoleon's. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. — *Ankündigungen.*

Carl v. Winterfeld:

Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes. *Dritter Theil.* (Ev. Kirchenges. im 18. Jahrh.) XXVI und 589 S. Text, 276 S. Notenbeilagen. 4. Leipzig, 1847. Breitkopf und Härtel. 18 Thaler.

Der dritte Theil des grossen Geschichtswerkes, welcher das Ganze beschliesst, umfasst die Darstellung des evangelischen Kirchengesanges im 18. Jahrhundert. Welchen Werth so liebevolle Forschungen in einem würdigen reichen Gegenstande haben, nicht allein für das besondere Gebiet das sie behandeln, sondern für die Gesammterkenntniss geistiger Bildung: das wird Jeder erkennen, wer diesem wahrhaft deutschen Werke mit so liebevoller Hingebung nachfolgt wie es verdient und fordert. Noch mehr würden wir das inne werden, wenn so lebenswarme Geschichtsforschungen in mehreren Wissenschaften und Künsten mit ähnlicher kräftiger Liebe durchgearbeitet vorlägen wie die von *J. Grimm*, *C. Ritter* und *C. v. Winterfeld.* Was zu tieferer Erkenntniss menschlicher Dinge, volksthümlicher Geistesentwickelungen führen soll, kann wohl auf keinem näheren Wege als dem der Vertiefung in vergangene Gegenwart, der begeisterten doch besonnenen Anschauung, des aufrichtigen inneren Erlebens und Erfahrens gewonnen werden. Und wenn auch in den besten menschlichen Werken die Zeit und Person ihres Urhebers, so wie ein bestimmter Standpunkt des Erkennens sich offenbart, der vergänglich ist: gleichwohl wirken die in Geist und Wahrheit empfangenen Werke sowohl in ihrer Zeit als für die Nachwelt, auch wenn diese sie später überschreitet. — Diese Betrachtungen, zu denen die Vorrede des 3. Theiles veranlasst, mögen uns geleiten zu der genaueren Ansicht des Werkes, dessen Gang wir nunmehr im Grundrisse darlegen, und am Schlusse einige allgemeine Ergebnisse, die uns daraus entgegengetreten sind, nachfolgen lassen.

Der Inhalt dieses dritten Bandes ist auf folgende Weise gegliedert:

Erstes Buch: Uebergewicht des Kunstgesanges über den Gemeindegesang in der evangel. Kirche während der ersten Hälfte des 18. Jahrh. S. 1—255.

Zweites Buch: Letzte hohe Blüthe des Kunstgesanges in der evangel. Kirche in wesentlichem Zusammenhange mit dem Gemeindegesange etc. S. 556—546.

Die Unterabtheilungen des ersten Buches geben die Betrachtung des Pietismus zu Anfang des Jahrh. und des auf ihn gegründeten *Freylinghausen*'schen Gesangbuches; neben diesen, oft gegen sie, erhebt sich der weltliche Einfluss des Singspiels; der Untergang der alten Kirchentöne und die neuen temperirten Tonarten vollenden die Gestalt derjenigen Zeit, welcher Keiser, Händel, Mattheson und Graun angehören. Fast einsam neben der Zeit, einzig sie umfassend und doch überragend, steht *Sebastian Bach*, der Mittelpunkt des zweiten Buches. Denn wie sehr auch an ihm menschliche Spuren der Zeit sichtbar, so ist er doch damals ohne allgemeinen Einfluss, später, selbst unter den ihm Nächstangehörigen, ohne Nachfolger geblieben. Dies ist nicht allein nachzuweisen an denen, die seiner Richtung fern, wo nicht feind gegenüberstanden, sondern auch an seinen Schülern, welche sich Erben seiner Art und Kunst zu sein, rühmen mochten; das beweisen die letzten Abschnitte, welche genauer betrachten: den *gellert'schen Sängerkreis* (439 — 483) und die *Melodienbücher* des 18. Jahrh. (483 — 546).

Neue, zierlichere Formen der Tonkunst hatten schon seit Ausgang des 17. Jahrhunderts begonnen, die grossartigen mächtigen der Vergangenheit zu verdrängen, und es gewann die Ansicht Geltung, den alten Choralgesang als „altfränkisch“ mit Geringschätzung anzusehen. Aber eine gewaltige Lebensregung, die damals die evangelische Kirche durchdrang, der durch Franke und Spener begründete *Pietismus*, trat mit bedeutender Kraft hervor, das kirchliche Leben der Evangelischen zu erneuern; seine begeisterte Frömmigkeit, obwohl den Widerstand und die Verfolgung der Orthodoxen hervorrufend, durchdrang bald vermöge der den Glauben überwiegenden Liebe das Leben der Gemeinden, und erfrischte mit schöpferischer Kraft die Gottesgelehrten und Dichter, welche mit neuen Mitteln neuer Kunst das Seelenleben der Christen in warmen Liedern abzuspiegeln versuchten. Jene neuen Mittel waren der durch sie selbst oft getadelten Schaubühne entlehnt, demnach der Zeit angehörig, gegen die sie zu kämpfen Beruf fanden; doch bedurfte es dieser Widersprüche, ihres Kampfes wie ihrer gegenseitigen

Annäherung, um die geheimsten Seelenregungen, die subjectiven Erlebnisse, an das Sonnenlicht der Kunstschönheit zu heben, wie es die Schaubühne damals versuchte, und um anderseits dem mystisch-enthusiastischen Sinne Genüge zu geben, dem die älteren Kunstmittel nicht mehr genügen konnten. (7. 11. 22. 37.)

Ein Abbild dieser Richtung ist das *Freylinghausen*sche Gesangbuch, herausgegeben in Halle 1704, welches, obwohl von Wittenberger Orthodoxen eifrig bekämpft, bald ein Lieblingsbuch der Gemeinden ward. Die nach Fr.'s Tode veranstaltete grössere Ausgabe des Gesangbuches umfasste 1581 Lieder mit 609 Melodieen (16); zum letzten Male ist es 1771 neu aufgelegt mit unerheblichen Veränderungen. — Das abfällige Gutachten der Wittenberger Theologen, im Ganzen ungerecht, feindlich, ist doch in der Betrachtung der *neuen*, dem Fr. Gesangbuche beigegebenen Singweisen nicht ganz grundlos, indem es (19) die „hüpfenden springenden Lieder mit meist ungeistlichen und fast üppigen Melodeyen" mit herber Strenge tadelt. Unsere Zeit stimmt diesem Tadel bei: und doch sind, dem Vf. zufolge (20), viele Melodieen jenes Gesangbuches im Volke gangbar geworden.*) Fehlt nun auch den oft tanzhaften geistlichen Weisen des 18. Jahrhunderts das Gepräge des Kirchlichen, der Ausdruck heller, gesunder Andacht, wie ihn die Weisen des 16. Jahrh. zeigen (Vergl. S. 37): so sprechen jene späteren doch auch nicht blos den Sinn ihrer Zeit aus, sondern es finden sich auch hier wahrhaft schöne, in welchen jener mystisch-enthusiastische Sinn zu lebendigen, dauernden Bildern gediehen ist. Unter den Beilagen dieses 3. Bandes sind viele solche ansprechende Bilder theils bescheidener, theils glühend andächtiger Stimmung; so das sanft demüthige erste: „Jesu wie süss ist deine Liebe"; das kindlich wiegende, bewegt einladende: „Komm Liebster, komm in deinen Garten" (Bsp. 7.); ernst, mit alterthümlichem Anklang der Gesang: „Ich will dich lieben meine Stärke" (Bsp. 11.); anmuthige Singbarkeit, obwohl ohne tiefere Regung, zeigt das Bsp. 20: „So ist denn nun die Hütte aufgebauet"; recht warm erklingt, mit scharfgezeichnetem Wortausdruck, Bsp. 17: „O wie seelig sind die Seelen"; in verwandtem Tone noch inniger Bsp. 23: „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen"; voll anmuthiger kräftiger Andacht Bsp. 25: „Du bist ja, Jesu, meine Freude". Dagegen sind Bsp. 13 und 26, obwohl sie bei Zeitgenossen und Nachkommen Anklang gefunden, wohl nicht höher in kirchlicher Schätzung zu stellen als die durch den Verf. getadelten unkirchlichen Weisen zu einigen Liedern von Crasselius, Bernstein, Schröder etc. (S. 32.) In einem der letzteren (Bsp. 31 b) ist eine S. Bachische Melodieenwendung im 3. — 4. Tacte, am Schlusse der ersten Zeile, auffallend.

Die Bedeutung des weltlichen Gesanges, der damals den geistlichen überwältigte, erläutert der zweite Abschnitt: „*von dem deutschen Singspiel* und dessen Einfluss auf Gemeinde- und Kirchengesang in der evang. Kirche." Der seit dem 17. Jahrh. durch italienischen Einfluss nach Deutschland verpflanzte Bühnengesang, anfangs nur den Fürstenhöfen geöffnet, fand zu Ende des 17. Jahrh. in *Hamburg* eine bleibende Stätte (38). Ernste alttestamentliche Stoffe walten zu Anfang durchaus vor: Paradies, Sündenfall, Hölle, Cains Brudermord, David und Michael werden dargestellt. Bald jedoch schleicht sich die Ironie, die derbe Weltlust, die Leidenschaft ein, und die classische Mythologie bietet neue, theils heroische, theils fantastische Stoffe, eine Richtung, die sich mit dem durch *Cousser* (45) eingeführten *welschen* Geschmacke bestimmter geltend macht. Wichtiger ist der Einfluss des fruchtbaren Bühnensängers *Reinhard Keiser*. Ueber diesen und die gleichzeitigen Künstler *Matheson*, *Händel*, *Telemann* berichtet der Verf. ausführlich (S. 47 — 72), um ein Bild zu geben von dem Wirken derselben in ihrem nächsten Kreise wie auf das ganze Zeitalter und über dieses hinaus. Keiser der leichtblütige, ton- und witzreiche, Telemann der fruchtbare fleissig und flüchtig arbeitende, Mattheson der mannichfach beschäftigte, bewegt eitle, äusserlich gelehrte Literatur-Künstler, endlich Händels hohe unsterbliche Gestalt gehen in lebendiger Darstellung ganz wie aus ihrer Gegenwart geschöpft, im Gewande ihrer Zeit vor unseren Augen vorüber. Wie die italienische Oper auf den Gesang der *Gemeinde* wirkte, hat bereits das 2. Buch des 2. Theiles erklärt; weit erheblicher als jener war nun der jetzt beginnende Einfluss auf den *Kunstgesang* in der Kirche (51).

Wenn schon seit der Mitte des 17. Jahrh. weltliche Einflüsse überhaupt sichtbar werden, ja das grüblerisch-empfindsame Wesen bei Eccards edlem Schüler *Stobäus* den Eintritt überwiegender Subjectivität mit ihrem leidenschaftlichen Gefolge andeutet: so möchte man in dieser Neigung der Zeit schon die Anfänge jener ächtweltlichen Richtung erkennen, die in der Blüte der Hamburger Oper einen Höhepunct, in Mattheson einen einseitigen Lobpreiser findet, und der weiteren Entfaltung des Kirchengesanges weniger begleitend als feindlich zur Seite tritt. Vergebens widersetzt sich der Pietismus, dessen gewaltige Regungen auch Hamburg ergriffen (62): die Tonbühne befestigte ihre Herrschaft, den ganzen Umfang biblischer und kirchlicher Stoffe in ihr Bereich ziehend. Endlich erwachte ein offener Streit über die „theatralische Kirchenmusik", indem geistliche Eiferer „Alles was nicht Schriftwort und Kirchenlied sei, aus dem musikalischen Gottesdienste entfernt wissen wollten", wogegen *Mattheson* in grimmigen und launigen Spottschriften auftrat (73), deren bedeutendste, wenigstens damals einflussreichste die Ueberschrift führt: Universus mundus exercet histrionem (76), womit er erweisen will, dass alles Treffliche in den Künsten, und namentlich in der Poesie und Musik, einen gewissen Zug und Neigung zum Theatralischen habe, daher auch der neuen Kirchenmusik solche Neigung nicht übel und verdächtig auszudeuten sei. Eine spätere milder gefasste Streitschrift sucht dieselben Behauptungen in mehr bescheidener versöhnlicher Weise darzuthun, und geht nicht allein in die Bedeutung des Theatralischen weiter hinein, sondern versucht auch eine Erklärung des Choral-

*) Wohl mehr in östlichen und mittleren Gegenden Deutschlands; in Lüneburg, Hamburg, Bremen und Ostfriesland sind wenige dieser Melodieen bekannt, während die aus dem 16. Jahrhunderte noch überall lebendig sind.

Digitized by Google

und Figuralgesanges, wobei denn, seiner Gesinnung gemäss, der *Choralgesang* „als unförmliches geringes Wesen den Einfältigen und Ungeschickten" zugewiesen wird (83). Der damals hochgerühmte Kunstrichter sprach endlich geradehin aus, dass „der Gemeindegesang ein um der Schwachen willen nur *Geduldetes* sei, der Kunstgesang dagegen als das von Gott *Gebotene* erscheine" (92.) Damit ist der Eintritt einer neuen Kunstweise entschieden ausgesprochen.

(Beschluss folgt.)

Prinz Eugen, der edle Ritter.

Oper in 3 Acten von *Gustav Schmidt.* *)

Zum ersten Male aufgeführt auf dem Stadttheater zu Frankfurt a. M. am 26. Juli 1847.

Die Handlung dieser Oper dreht sich um die Entstehung des bekannten Volksliedes, „Prinz Eugen der edle Ritter", das zufolge einer Sage von einem Wachtmeister bei den Brandenburger Dragonern, mit Namen Jacob, gedichtet wurde. Der Dichter dieses Libretto *) fasste diese Sage auf, und verlegte diese Scene vor die Festung Landau, wo sich alles das wiederholt, was — nach dem Inhalte des Liedes — in früheren Jahren vor Belgrad vorgefallen sein soll. Die damaligen Ereignisse werden auf diese Weise in das Gedächtniss des Wachtmeisters zurückgerufen, wodurch nun ein Vers nach dem andern entsteht, bis endlich die Einnahme der Festung selbst auch das Ende des Liedes herbeiführt, in Folge dessen die Geliebte Jacobs, die Obermarketänderin Engelliese, dem Dichter ihre Hand reicht. Engelliese, eine Patriotin und dem Prinzen dankbar ergeben, macht die Vollendung dieses Liedes zur Bedingung ihres Jaworts. An diese beiden Hauptpersonen knüpft sich eine dritte in der Person eines Uhrenhändlers aus dem Schwarzwald, Conrad, welcher als Bote Marlborough's dem Prinzen geheime Depeschen zuträgt, seine frühere Flamme, Engelliese, wiederfindet, und dadurch die Eifersucht des Wachtmeisters erregt. Aber diese Liebe ist dadurch motivirt, dass die junge Marketänderin ihm dem Verwundeten, als er unter den Franzosen hatte mitfechten müssen, das Leben rettete. Sein Unstern will nun, dass er ohne seine Schuld die Oesterreicher an die Franzosen verräth, obgleich dieser unfreiwillige Verrath durch seine Schuld wieder missglückt. Seine Spieluhren, deren Melodie sich neben dem Volkslied „Prinz Eugen" durch die ganze Oper zieht, verrathen ihn, und Conrad, den nur Privathass gegen seinen glücklichen Nebenbuhler zu Unbesonnenheiten verleitete, wird als Spion gefangen genommen. Im dritten Acte erkennen sich Beide, Jacob und Conrad, als leibliche Brüder, des Letzteren Unschuld kommt an den Tag, und Prinz Eugen schenkt ihm Leben und Freiheit. Als Episoden erscheinen noch ein Castellan, der mit dem französischen Major Lamarques Verschwörung gegen den Generalissimus anzettelt, und ein österreichischer Korporal, Peter Kurzbein (genannt Pierre Petitchambon), dessen bizarre Laune, Alles zu französiren, der Oper eine sehr heitere Färbung verleiht. Der edle Ritter selbst, obgleich Pathe der Oper, ist nur Episode, muss aber gerade deshalb in gute Hände fallen, wenn es die Umgebung nicht büssen soll.

Die Musik im Ganzen in's Auge gefasst, wenn sie auch keine neue Bahn brechen, oder einen Abschnitt in der Operngeschichte bilden wird, bietet doch in ihren Theilen so viel Schönes und Ueberraschendes, trägt dabei so sehr das Gepräge des Gemüthes und der Empfindung, dass wir um diesen Preis gerne einer Originalität entsagen wollen, die oft nur da ist, die Bewunderung und das Erstaunen, nicht aber das Gefühl und die Lust zu erregen.

Der Styl ist also nicht normal, oder, wenn ich mich des Ausdrucks bedienen darf, von ächter Rasse,

---

*) Eine gedrängte Biographie des Componisten zu geben, dürfte, um Namensverwechselungen zu vermeiden, bei dieser Gelegenheit an seinem Platze sein: *Gustav Schmidt* wurde zu Weimar, wo dessen Mutter noch lebt, im Jahre 1816 geboren. Seinen Vater, welcher grossherzogl. Beamter war, verlor er im Jahre 1827. Nach zurückgelegten Schuljahren bezog er die Universität Jena, wo er Jura studirte, in seinem 18. Jahre den academischen Singverein leitete, und damals schon als Pianist Aufsehen erregte. Sein Entschluss, sich nun der Tonkunst gänzlich zu widmen, führte ihn nach anderthalb Jahren nach Weimar zurück, woselbst *Hummel* sich seiner sehr freundlich annahm, Professor *Töpfer* sein Lehrer im Generalbass, und Kammermusikus *Lobe* in der Composition und Instrumentation wurde. Nach vollendeten Studien reiste er 1840 nach Leipzig, woselbst sich unter dem Einflusse so würdiger musikal. Kräfte sein Talent zur praktischen Thätigkeit entwickelte. Im Jahre 1841 ging er als Kapellmeister nach Brünn, und drei Jahre später kultivirte er bei der ital. Oper in Wien die Schule des Gesanges. Im Herbst 44 kehrte er nach Weimar zurück, wo er ausser einer begonnenen Oper, die er später liegen liess, nur mehrere kleine Compositionen schrieb, namentlich Lieder, welche durch den öffentlichen Vortrag sich eine Art von Popularität erwarben. Im Herbst 45 folgte er dem Rufe als Musikdirektor nach Würzburg. Dort componirte er Chöre, Entreacts, Scenen und Arien für das Theater, worunter namentlich eine Musik zum „'s letzte Fensterl", eine Alpenscene von *Seidl*, sich auszeichnet. Zu Ostern 46 reiste er nach Hechingen, wo er seinen Eugen begann, und sich des Umgangs mit *Täglichsbeck* so wie der Gunst des kunstliebenden Fürsten erfreute. Ende August desselben Jahres brachte er sein schon bedeutend fortgerücktes Werk nach Frankfurt, wo dasselbe unter *Guhr's* lehrreichen Andeutungen in vielen Beziehungen gewann, in demselben Jahre noch vollendet wurde.

Es ist unverkennbar, dass das Prinzip welches in dieser Oper herrscht, nicht allein durch gründliche Studien und Talent, sondern auch durch Anschauung und Erkenntniss des Lebens auf und ausser der Bühne hervorgerufen wurde.

(Hier folgt eine auf mich bezügliche Stelle, die ich wohl in mein Herz, aber nicht in die Zeitung aufnehmen durfte. D. R.)

Im Mai, nachdem die Oper in Frankfurt angenommen, reiste *Schmidt* nach Weimar und hatte dort das Glück, seinen Clavierauszug der Frau Erbgrossherzogin vorspielen und widmen zu dürfen, welche Aufmerksamkeit bald darauf durch ein werthvolles Andenken erwidert wurde.

Prinz Eugen ist seit dem 26. Juli in Frankfurt noch öfter mit demselben Beifall wiederholt worden, und verspricht mithin eine Repertoir-Oper zu werden.

Im Auftrage der Frankfurter Theater-Direct. hat *Schmidt* die Musik zu dem Schauspiel von Werner: „Luther" geschrieben, und bereits vollendet.

*) Die Idee zu dieser Handlung verdankt der Componist, der das Libretto ausgearbeitet, dem jungen talentvollen Dichter Herrn *Alexander Rost* in Weimar.

Digitized by Google

aber sein Schweben zwischen deutschem Gewicht und französischer Pikanterie bietet tausend Blumen dar, die man pflücken möchte. Einen hochbegeisterten Schwung erwartet man bei einer Oper nicht, deren Aufgabe es ist, sich in einer niederen Sphäre zu bewegen. Ob also *Schmidt* die Schwingen zu einem solchen Sonnenflug besitzt, müssen spätere Werke ausweisen, welche sie bedingen.

Ist nun die Musik auf der einen Seite nicht frei von Gemeinplätzen, fehlt es ihr zuweilen an Fluss und Einheit, wird sie durch die sich drängenden Gedanken hin und wieder rhapsodisch, ja barock, so bietet sie auf der andern wieder reizende und nachhaltende Melodie, kühne, dabei ungesuchte Modulation, pikante Rhythmik, Feuer der Darstellung, und vor Allem ein geselliges, volksthümliches Element.

In der Instrumentation scheint Auber als Muster gedient zu haben. Um diesem aber ähnlich zu werden, fehlt noch der Kitt und der Humor des Orchesters, fehlt die Erkenntniss des Geistes der über den Bässen schwebt, hauptsächlich aber die künstlerische Alles besiegende Ruhe.

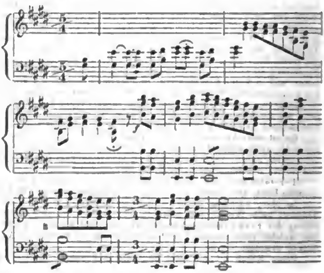
Solche Vorzüge aber können nur fortgesetzte Studien der Klassiker, Zeit und Erfahrung geben, sobald Talent vorhanden ist, und dass dieses vorhanden, erleidet keinen Zweifel. Sind nun auch noch die Grundfesten der Instrumentation zu erschüttern, so ist sie doch in combinatorischer Beziehung, namentlich in Behandlung der Blasinstrumente so erfindungsreich als wirksam, und *Schmidt* hat es verstanden, seiner Begleitung, ohne sie mit Schwulst zu überladen, eine glänzende Färbung zu geben.

Was aber am Meisten zu schätzen, ist die kerngesunde Natur, welche das Ganze athmet, ist die heitere, fast muthwillige Lust des Schaffens, die aus allen Nummern spricht, und dann wieder die Beobachtung der richtigen Formen seiner Tonstücke, die weit über die Erfahrung eines noch jugendlichen Componisten geht.

So weit, was sich in Kürze über den Geist einer Musik sagen lässt. Ferneres wird sich in der Folge meiner Darstellung entwickeln müssen, um das Bild im Ganzen und in seinen Theilen auffassen zu lernen.

Die Ouverture (E dur), von militärischem Character, beginnt mit einem Lento. Ein Signal von Hörnern gibt die Ahnung des Motivs, welchem die Oper ihre Entstehung verdankt und das unter verschiedenen Gestalten bald hier bald dort auftaucht und verschwindet. Das Allegro assai mag rhythmisch etwas an den Anfang der Ouverture zur Euryanthe erinnern, wie überhaupt in Bezug auf scharfe Umrisse und Ritterlichkeit dieses Allegro eine Weber'sche Ader hat. Ein L'istesso tempo nimmt plötzlich den dritten Satz aus Conrad's Ballade auf (dort in Des, hier in H dur), der bald darauf aber einem neuen Thema Platz macht, das rein französisches Gepräge trägt, und nun in Conflicte mit dem ersten Thema und dem Hauptmotiv geräth. Der Versuch eines Fugensatzes (E moll) verschwindet plötzlich wieder, und wird von mächtigen Accorden verschlungen. *Schmidt* führt die oben berührten Thema's wild, selbst etwas bizarr durch, wonach er durch die ersten 9 Takte des schönen Uhrenliedes (G dur) überrascht, und dann wieder mit den beiden Thema's des Allegro wie mit dem Balladen-Thema modulatorisches, neckendes, oft übermüthiges Spiel treibt. Vielleicht hatte der Componist die Intention, durch diese Vermischung der Melodieen den Ideen-Kampf zu bezeichnen, womit Jacob Venus die ganze Oper hindurch schwanger geht. Es ist nicht unwahrscheinlich, denn plötzlich geht dieser Kampf nach einigen, gleichsam suchenden Takten in das Volkslied selbst über, das nun (Andante E dur) mit einem zweistimmigen Hornsatze beginnt, nach der Fermate recht breit fortgesetzt wird und unmittelbar darauf den Jubel ausdrückt, welchen der poetische Wachtmeister über sein endlich vollendetes Lied erfasst. Wer sich dabei an den Schluss der Egmonts-Ouverture erinnert, mag es der Aehnlichkeit des Metrums und der äusseren Mittel zuschreiben, indem die Blasinstrumente die ersten Takte des Hauptmotivs herausheben und schmettern, während die Geigen auf dem obern *h* tremoliren. Hier hat nun der Componist alle Register gezogen, und weder Pauken noch grosse Trommel gespart, denn die Bedingung ist erfüllt, und Venus führt die Braut nach Hause. Aber dieser Effekt geht sichtbar aus einem begeisterten Herzen hervor, und findet sein Echo in einem animirten Publikum. Bei dem Frankfurter wenigstens war diese Anregung eine ausserordentliche, denn es erfolgte nach einer allgemeinen Aufmerksamkeit ein tumultarischer Applaus, welcher auch der ganzen Oper ein günstiges Prognostikon stellte.

Was den $^5/_4$-Takt betrifft, in welchem der Componist das Volkslied gesetzt, so liegt so viel Natur *darin*, dass man keinen andern Takt vermisst, was auch *Fink's* Musikalischer Hausschatz der Deutschen darüber sagen mag. Der schlichte Sänger aus dem Volke wird so wenig auf die Künstlichkeit des stets abwechselnden $^2/_4$ mit $^3/_4$, wie auf die eingemischte Viertelpause eingehen können. Will man sich Pausen und falsche Accente erlauben, so kann man eine und dieselbe Melodie in jede beliebige Taktart vorführen. Folgendes Verfahren ist daher natürlich und praktisch:



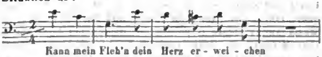
Bezeichnet nun diese Ouverture wirklich den Ideen-Kampf des Dichters, dann fällt der Vorwurf des Rhapsodischen weg, welcher sie, ausser dieser Intention, mit Recht treffen dürfte.

Jedenfalls gehört die Ouverture, indem sie die Hauptbilder der Oper in ihren Rahmen fasst, zu den bequemeren, da es eine leichtere Aufgabe ist, mehrere Temata mit einander zu vermischen, und durch ihre Gegensätze Effekte hervorzubringen, als ein einziges Motiv durchzuführen, und so die Ouverture wieder als eine selbständige in sich abgerundete Einheit erscheinen zu lassen.

Dass — in Parenthese gesagt — der Componist neben dem Goldfaden unseres Volksliedes auch noch den Silberfaden des Uhrenliedes (wenn auch nicht weniger populär) durch Ouverture und Oper zog, ist unstreitig des Guten zu viel, da sie sich gegenseitig Schach bieten, oder mehr oder weniger sogar das eine die Wirkung des anderen wieder aufhebt.

Nun zu der Oper selbst.

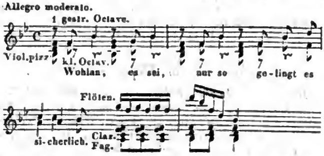
Nach dem glanzvollen Schlusse der Ouverture zeigt uns die Scene das österreichische Lager mit dem Hintergrunde der Feste Landau, und die Introduction beginnt mit einem Chor der Belagerer. Die Soldaten zechen malerisch gruppirt. Jacob Venus kos't mit Engelliesen, die in ihrem Marketänderzelt beschäftigt ist. Unter wechselseitigen Neckereien wird der Wachtmeister an sein Lied erinnert, und der französische Peter getadelt, dass er sein „Marlborough s'en va-t'en guerre" anstimmt, wie überhaupt die kleine Marketänderin bei dieser Gelegenheit ihren deutschen Patriotismus auf das Vortheilhafteste herauskehrt. Wie *Schmidt* in der ganzen Oper durch gute Formen seine Ideen leicht fasslich macht, so auch hier. Die Intermezzo's der Soli und Chorsätze sind von einem stereotypen Trinkchor eingerahmt, der sich zwei Mal wiederholt, und in der Situation nicht unähnlich der Situation aus Fra Diavolo ist. Dieser vierstimmige Chor, C dur, $^2/_4$, „Kameraden herbei mit dem Glas in der Hand" ist leicht hingeworfen, voll Munterkeit, syllabisch und einfach. Nur die zweite Reprise schliesst mit einer modulatorischen Steigerung in $^6/_8$, welche für die Ansprüche des Hauptthema's und für die Worte: „Habet acht und schenket ein" zu pomphaft erscheint. Die Soli dieser Introduction, namentlich die Engelliesens, gehören offenbar zu den schwachen Theilen der Oper, da sie weder besonders sangbar noch declamatorisch erscheinen. Sind Stellen wie folgende, womit z. B. Jacob im Allegretto beginnt, auch weder Naivetät noch artige Melodie abzusprechen, so ziehen sie doch von der Wahrheit der Situation ab:



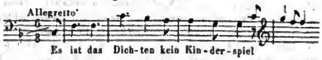
Nach einem ziemlich langen Dialog, worin Engelliese, die früher abgegangen, gepriesen wird, und Petitchambon zum Lachen reizt, producirt Jacob, der Erinnerung an die Affairen bei Belgrad voll, die beiden ersten Verse seines Liedes (F dur), von dem zweistimmigen Refrain des Soldatenchors unterstützt. Diese kleine Nummer, ohne irgend ein Versetzungszeichen, ist gerade wegen ihrer Einfachheit von rührender Wirkung. *Schmidt* hat wohlgethan, die Ehre des Volkstons zu bewahren, und das Kind nicht durch harmonische Kunststücke zu verfälschen. Die Gelegenheit war da, und die Versuchung gewiss auch. Die Unnatur freilich, dass der Dichter in diesem Liede das noch ungebildete Deutsch des 17. Jahrhunderts gebraucht, während er in allen dictionellen Beziehungen zwei Säcula voraus ist, liegt leider in der Indolenz der Oper, und muss als solche hingenommen werden.

Jacob ist allein und will dichten, allein durch Engelliese gestört, beginnt nun das Duett in B dur, welches eine der flussreichsten Nummern der Oper bildet, und schon allein genügen würde, mit der herrschenden Manier des Componisten bekannt zu machen.

Obgleich die ganze Nummer sich um eine Malerei dreht, so schafft doch die Form der Dichtung, wie die der Musik, ein abgerundetes Ganze. Engelliese will das Lied vollendet, er einen Kuss, Beide aber harren des „glücklichen Moments." Dadurch entstehen nun die nöthigen Contraste und die Vereinigung des Wechselgesangs, der „glückliche Moment" bildet den humoristischen Mittelpunkt, und am Schlusse sprechen Beide in einer gesangvollen Steigerung die Hoffnung aus, sich bald zu besitzen. *Schmidt* ist ein Freund von spitzigen, getrennten und abbrechenden Motiven, denn das Duett beginnt gleich vorn herein folgendermaassen unisono:



macht sich allerliebst, und wird auf diese naive und syllabische Weise fortgesetzt. Des Componisten glücklicher Moment aber ist folgender Mittelsatz:



um welches Thema sich nun grösstentheils das Folgende in Imitationen und Verschlingungen und in der bereits angedeuteten Schlusssteigerung in der Tonika dreht, und von bedeutender Wirkung ist.

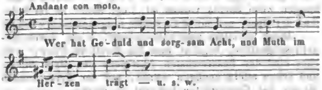
Nun erscheint Conrad, der schwarzwälder Uhrenhändler. Er ist der Primo amoroso der Oper, dürfte aber von dem derben Gebirgssohn des Kniebis schwerlich als Landsmann erkannt werden. Engelliese, der er zutraulich naht, giebt ihm aber den Wink, die Aufmerksamkeit der Anwesenden sogleich auf seine Uhren zu lenken, damit er in keine üblen Händel gerathe. So entsteht das Uhrenlied, das seiner Popularität wegen bald von unsern Minstrels ausgebeutet werden dürfte. Schon

Digitized by Google

das aus lauter männlichen Endungen bestehende Gedicht fordert zum Volkston auf:

Als ich vom Schwarzwald zog fürbass,
Da ging es mir gar schlecht u. s. w.

Das eigentliche Thema aber beginnt mit dem zweiten Theile, der als Refrain vom ganzen Chor, und dann von der Walze in der Uhr mit Solo-Variationen zwei Mal wiederholt wird. Dies Thema ist:



Nun wird aber dies Motiv, inclusive Chor und Glockenspiel, durch drei Couplet's durch so oft wiederholt, dass es trotz seiner Sangbarkeit doch monoton werden muss, weshalb besser — wie in Frankfurt geschehen — der Chorrefrain zwei Mal wegbleibt, und erst beim dritten Vers eintritt.

Im folgenden Dialog erscheint Eugen, der in der Parole des Uhrenhändlers den an ihn gesandten Spion entdeckt. Die Depesche Marlborough's gibt dem Prinzen ein Rendezvous auf dem ohnweit der Festung gelegenen Schlosse Weinsheim. Eines Missstandes zu erwähnen kann ich mich nicht enthalten, obgleich er zu den Bedingungen der Oper gehört. Eugen's Dialog z. B. ist barsch soldatisch concis und abgebrochen, während sein Gesang so gedehnt ist, wie der aller übrigen.

(Fortsetzung folgt.)

Ein Concert am Hofe Napoleon's.

*Brief eines Musikliebhabers an seinen Freund ***.*

Sie haben, mein werther Freund, mehrmals den Wunsch gegen mich geäussert, über die Concerte, welche ehedem am Hofe Napoleon's Statt fanden, etwas Näheres zu erfahren. Die Sache war nicht leicht, denn die Theilnehmer an diesen längst verklungenen Concerten sind theils todt, theils durch alle Länder Europa's zerstreut. Indessen ist es mir bei meiner letzten Anwesenheit in Paris gelungen, genaue Nachrichten zu erhalten. Meine musikalischen Freunde nämlich, bei denen ich nachforschte, ob nicht so zu sagen ein *wörtliches* Programm eines Napoleonconcertes aufzutreiben sei, verwiesen mich an einen ziemlich bejahrten Herrn, der früher Mitinhaber einer grossen Pianofortefabrik gewesen, und die Pianoforte's in den Tuilerieen gestimmt hatte. Ich lud ihn zum Frühstück ein, — in Paris macht man Geschäfte aller Art am Besten bei Tafel ab. Während wir also bei Tortoni, auf dem Boulevard der Italiener, uns an den ausgesuchtesten Delikatessen ergötzten, erzählte mir der alte mit dem Bande der Ehrenlegion geschmückte Herr Folgendes.

Die Concerte am Hofe Napoleon's fanden meistentheils in einem kleinen viereckigen Salon Statt, worin sich ein *Erard*'sches tafelförmiges Pianoforte nebst mehreren Spieltischen befand. An einem der letzteren sass der Kaiser während des Concertes, zu seiner Rechten die Kaiserin, zur Linken eine Hofdame, bisweilen auch die Königin Hortense oder seine Schwester, die schöne Fürstin Borghese; ihm gegenüber befand sich gewöhnlich der Oberkämmerer Herr von Montasquiou. Etwa acht bis zehn Schritte hinter dem Letzteren, dem Kaiser im Gesicht, vor dem Mittelfenster, stand das Pianoforte, an welchem der Componist der Griselda, des Sargino u. s. w. sass. Rechts neben dem Instrumente standen Madame Grassini, die gewesene Geliebte des Kaisers, und Madame Barilli, eine sehr achtungswerthe Frau; links der Kastrat Crescentini mit seiner Dekoration des Ordens von der eisernen Krone, die Tenoristen Crivelli und Tacchinardi, die Bassisten Porto und Barilli; hinter Paer der junge Drouet, der dicke Dusseck, der ungeheure Nadermann, und endlich meine Wenigkeit, zurückgezogen in das Mittelfenster, wo mich die grossen Vorhänge von schwerer Lyoner Seide fast ganz verdeckten. Die Künstler waren sämmtlich in schöner Hofkleidung, zierliche Degen an der Seite, Kragen und Manschetten von feinen Brüsseler Spitzen. Die Hofdamen strahlten von Diamanten, die Herren von Tressen; Napoleon allein war höchst einfach gekleidet: er trug einen blauen zugeknöpften Rock, weisse eng anliegende Beinkleider, welche seine zur Zeit des Konsulats so magern, jetzt so schönen runden Schenkel vollkommen zeigten, einen dreieckigen Hut, Stiefeln, die bis zur Hälfte der Wade heraufgingen, und endlich eine goldene Dose in der Hand, mit der er in den Concerten oft, in der Messe aber ununterbrochen spielte. —

Ich selbst, fuhr der alte Ex-Stimmer fort, befand mich dort für den Fall, dass etwas an dem Pianoforte fehlen sollte, was mir übrigens nie vorgekommen. Das Concert in Rede fand Statt — wenige Tage vor der Abreise Napoleon's zu dem russischen Feldzug! — Kurz bevor die Musik begann, hörte ich Paer, der stets am Pianoforte begleitete, zu dem jungen Drouet sagen: „Hätten Sie wohl die Güte, mir umzuwenden? Crescentini schlägt die Blätter immer zu früh oder zu spät um; *questi cantanti sono asini! fammi questo piacere, Drouettino carissimo, di voltare!* (Diese Sänger sind Esel! thu mir den Gefallen, liebes Drouetchen, und wende um!)" Als der Grossmarschall das Zeichen zum Anfang gab, näherte sich Crescentini wie gewöhnlich dem Pianoforte, denn er war ordentlich versessen auf das Umwenden. Paer rief ihm leise zu: „*Vatene, che sei una bestia!* (bleib mir vom Leibe, Vieh!)"; da aber Crescentini trotz dem nicht wegging, trat ihn Drouet ein wenig derb auf den Fuss, worauf der Kastrat ein saures Gesicht schnitt, und sich zurückzog. Drouet nahm seine Stelle ein und das Concert begann mit dem bekannten Duett von Cimarosa für zwei Bässe: *Se fiato in corpo avete etc.*, gesungen von Porto und Paer. Sobald die Musik anfing, legte Napoleon die Karten bei Seite, welches Beispiel alle Gäste augenblicklich nachahmten. Porto hatte eine herrliche, Paer eine abscheuliche Stimme; dennoch machte der Letztere mehr Wirkung durch den Ausdruck und die Komik, die er in Alles, was er sang oder vielmehr sprach, zu legen wusste. — Nach dem Duett sang Madame Grassini mit schöner, runder Stimme eine Zingarelli'sche Arie, deren Inhalt ich vergessen habe; dann kam ein von Crivelli und Tacchinardi gesungenes

Duett, und hierauf Variationen für Harfe und Pianoforte über Melodieen aus Gretry's Richard Löwenherz, componirt und vorgetragen von Nadermann und Dusseck. — Dusseck war so beleibt, dass sein Körper fast die ganze Breite des Pianoforte einnahm, und Nadermann, sein Seitenstück an Dicke, musste die Harfe zwischen seine ungeheuren Beine und an seinen schwammigen Bauch wie in einen dicken Teig eintreiben. Das Stück ging vortrefflich bis zu der Stelle: „O Richard, o mon roi, l'univers t'abandonne"; da aber sprang eine Saite und schmitzte den armen Nadermann gerade an die Nasenspitze, worüber er höchlichst erschrocken zurückfuhr. Der Kaiser konnte sich des Lächelns nicht erwehren und die beiden Spieler beendigten ihr Stück in aller Geschwindigkeit mit einer kleinen improvisirten Coda: sie hatten in Es angefangen und schlossen in C. — Es folgte nun eine Arie: „Quelle pupille tenere," von Crescentini sehr schön gesungen, dann eine Fantasie Drouet's über: „Nel cor più non mi sento" aus der Molinara, und endlich ein Ensemblestück von Cherubini, ausgeführt von sämmtlichen Sängern. Damit endete die erste Abtheilung des Concertes. Jetzt erhob sich der Kaiser, steckte ein baumwollenes Schnupftuch in die Tasche (damals hatte man in Paris noch keine grossen Taschentücher von ostindischer Seide), nahm seinen neben ihm liegenden Hut so wie seine Dose, kam gerade auf Paer zu und sagte sehr freundlich zu ihm: „Guten Abend, Herr Paer! Wie geht's? Sie haben uns allerliebste Stücke hören lassen. Ihr Duett: „Se fiato in corpo avete" ging vortrefflich; Sie machen das mit einer täuschenden Natürlichkeit." — Paer: „Maestà, troppa bontà (Ew. Majestät, allzu viele Güte)! ich habe eine zu schlechte Stimme." — Der Kaiser: „Ich höre lieber eine schlechte Stimme, die gut, als eine gute, die schlecht singt." Sich zu Porto wendend: „Herr Porto hat eine ausserordentlich schöne Stimme." Porto brachte mit seiner Stentorstimme das einzige Wort: „Altezza!" heraus, trieb während des tiefen Bücklings seine Degenspitze in die Höhe und stiess sie dem hinter ihm stehenden Crescentini derb in die Seite. — „Wie schön haben Sie Ihre Arie gesungen," wendete sich Napoleon zu Mad. Grassini; „Sie besitzen eine entzückende Reinheit des Styles, man muss Italienerin sein, um so zu singen." — Mit einem italienischen Accent, der noch unerträglicher war, als der des Maestro Paer, erwiderte die Sängerin: „Sire, ich habe nicht sehr gut gesungen, weil ich allzugut singen wollte." — „Singen Sie immer wie heute, und man wird glücklich sein, Sie zu hören. Aber Sie haben Recht: wenn man's allzugut machen will, macht man's nicht mehr so gut; das Beste ist der Feind des Guten, wie das Sprichwort sagt. Sie können aber nicht in solche Verlegenheit gerathen, denn Sie singen Alles vollkommen." — Jetzt richtete Napoleon das Wort an Crivelli und Tacchinardi: „Ihr Duett wurde mit vielem Feuer vorgetragen — das war sehr gut; *so* will dies Duett gesungen sein!" — Crivelli und Tacchinardi, sich tief verbeugend, sagen, der Eine: „Maestà!" der Andere: „Altezza!" — Der Kaiser fuhr fort: „Nichts Anmuthigeres, Herr Crescentini, als das Stück, das Sie gesungen haben; Sie sind heut Abend gut bei Stimme, im letzten Concert waren Sie etwas umschleiert (riscaldato)." Hierauf kamen Dusseck und Nadermann an die Reihe. „Diese Gretry'schen Melodieen," sagte Napoleon zu ihnen, „sind sehr hübsch. Ich liebe die Musik dieses Mannes sehr, sie ist natürlich; es ist Nichts gesucht, Alles gefunden. Ist es wahr, Herr Paer, dass man niemals eine neue Melodie findet, wenn man sie sucht?" — „Nichts ist wahrer, Sire, versetzte der Componist. Als ich meine Griselda schreiben wollte, hab' ich einen Monat lang gesucht, ohne etwas zu finden; ich beschloss, mir das Leben zu nehmen — und dann hab' ich in einer Woche Alles gefunden, ohne etwas zu suchen. Die Ideen kamen wie Schulden." — „Ein Beweis," bemerkte der Kaiser, „dass Sie um Ihret und der Anderen willen sehr wohl thaten, sich das Leben nicht zu nehmen. Vergessen Sie das nicht, wenn Sie jemals wieder in den Fall kommen sollten, auszurufen: To be or not to be!" — „Ihre Fantasie, Herr Drouet, war elegant, glänzend, allerliebst, elektrisirend, und das Alles ohne die mindeste Anstrengung. Es gibt Virtuosen auf Blasinstrumenten, die immer fürchterliche Grimassen machen; nicht wahr, Herr Paer?" — „O ja, Sire! Verrenkungen, als hätten sie Gift genommen; aber der junge Drouet macht die schwierigsten Dinge, als wär' es nichts." — „So ist es," bemerkte der Kaiser; " wenn man ihn sieht, scheint es, als könne man das eben so gut machen. Minerva würde ihre Flöte nicht weggeworfen haben, hätte sie Herrn Drouet darauf spielen gesehen. Sie müssen ausserordentlich fleissig üben, um Ihrer Sache überall so sicher zu sein." — „Sire, ich habe keine Zeit, zu üben," antwortete der junge Künstler; „den grössten Theil des Tages muss ich in Proben, mit Unterrichtgeben und Musiziren in Gesellschaften hinbringen." — „Sehr wohl! aber Sie üben des Nachts, und bisweilen die ganze Nacht hindurch. Nehmen Sie sich in Acht; Sie sind schwächlich, Sie besitzen zwar eine grosse Leichtigkeit, aber die Natur verkauft theuer, was sie zu schenken scheint. Nicht wahr, meine Herren (damit wendete er sich zu den sämmtlichen Sängern), mit einer noch so schönen Stimme muss man fünf bis sechs Jahre vokalisiren, um eine Arie gut zu singen." — Hierauf sprach der Kaiser mit der Königin Hortense, mit der Herzogin von Kurland, mit dem Fürsten Talleyrand, und setzte sich dann wieder an seinen Tisch. Der Entreact dieser musikalischen Soirée dauerte nicht länger als zehn Minuten. —

(Beschluss folgt.)

Nachricht.

Leipzig, 1847. Zweites Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Sonntag, den 10. October. — Symphonie von L. van Beethoven (Nr. 8. Fdur). — Recitativ und Romanze aus Wilhelm Tell von Rossini, gesungen von Fräulein *Maria von Marra* aus Wien. — Variationen über den Sehnsuchtswalzer für das Violoncelle von Servais, vorgetragen von Herrn *Cosmann*, Mitglied des Concert-Orchesters. — „Meeresstille und glückliche Fahrt," Ouverture von Mendelssohn-Bartholdy. — Recitativ und Arie aus Linda di Chamounix von Donizetti, gesungen von Fräulein *v. Marra*. — 1. Scene aus der Jüdin von Halévy; 2. Ave Maria von Franz Schubert,

Digitized by Google

für das Violoncello arrangirt und vorgetragen von Herrn *Cosmann*. — Zwei deutsche Volkslieder mit Pianofortebegleitung, gesungen von Fräulein *v. Marra*. — Ouverture zu Preciosa von C. M. v. Weber.

Wenn ich ein Werk von Beethoven höre, kommt mir fast jedesmal die Frage: Was macht die allgemeine Wirkung seiner Gedanken auf alle gebildete Musikseelen? — Eine Ursache ist ganz gewiss mit, dass er ihnen die allgemein ansprechende Form zu verleihen weiss.

Diese allgemein ansprechende Form wird am Sichersten gewonnen durch die Gewöhnung, eigene Gedanken als fremde zu betrachten. Viele talentvolle Componisten schaffen nur nach individuellen Gelüsten; sie haben als Publicum nur ihre eigenen Neigungen vor sich. Aber das grösste Kunstgenie kommt nicht zur Weltwirkung, wenn es sich nicht mit der Welt in Uebereinstimmung zu setzen vermag.

Was man dir nicht thun soll, thue Anderen nicht.

Wie im Leben, so in der Kunst, bringt die Vernachlässigung dieses Grundsatzes Unheil. Viele Componisten sagen, was sie von anderen nicht gethan haben wollen, aber sie selbst thun es! Sie würden es unterlassen, wenn sie ihre Kunstthaten als von Anderen herrührend betrachten könnten oder wollten.

Kein Künstler soll fragen: wie erscheint *mir* der Gedanke? sondern: wie kann und wird er *Anderen* erscheinen? In letzterem Falle nur wird er lernen und darauf rechnen können, seinem Material die allgemein ansprechende Form zu verleihen. Aber:

„Unsere Geringschätzung der Form vernichtet uns eine grosse Anzahl geistvoller Talente," sagt Heinrich Laube in Bezug auf Romandichtung. Das Wort gilt für alle Kunst. Dieser Dichter gehört der neuesten Zeit an, kennt und will den Fortschritt gewiss. Dennoch ruft er zurückblickend bedauernd aus: „Umsonst zeigt Lessing an so vielen Orten, welch ein mächtiger Geist in den literarischen Formen ruhe, und welch ein geistvoller Sieg es sei, sich dieser Formen bemächtigen zu können; umsonst zeigt der Briefwechsel zwischen Schiller und Göthe, wie tiefsinnig diese beiden grossen Schriftsteller dem Studium der Form nachgegangen, umsonst! Man preist die Resultate dieser Männer, aber ihre Wege lässt man unbeachtet."

So preist man, um nur ein Beispiel zu geben, die herrlichen, bestimmten, ausdrucksvollen Thema's Beethovens, aber sein oft so langes Suchen danach, sein oftmaliges Umändern derselben, bis er ihre mit der Welt übereinstimmende Form gefunden, lässt man unbeachtet! — Je mehr Gedanken in die Welt kommen, je leichter wird es, welche zu erzeugen. Allein in Ewigkeit schwer bleibt es, ihnen die rechte Form zu geben.

Hat nun aber der schaffende Künstler eine rechte Form hingestellt, darf der ausübende Künstler sie in irgend einer Weise verändern? Diese Frage macht gewiss keinen unpassenden Uebergang zur Besprechung von Sängerleistungen. Und folgende Stelle aus Rousseau's Emile auch nicht.

„Tout est bien, sortant des mains de l'Auteur des choses: tout dégénère entre les mains de l'homme. Il force une terre à nourrir les productions d'une autre, un arbre à porter les fruits d'un autre: il mêle et confond les climats, les élémens, les saisons: il mutile son chien, son cheval, son esclave: il bouleverse tout, il défigure tout: il aime la difformité, les monstres; il ne veut rien, tel que l'a fait la nature, pas même l'homme; il le faut dresser pour lui, comme un cheval de manège; il le faut contourner à sa mode, comme un arbre de son jardin."

Fräulein *von Marra* hat von der Natur empfangen, was sie zur grossen Künstlerin machen könnte: schöne Stimme; aussergewöhnlichen Umfang derselben; seltene Volubilität; Gefühl. Aber Fräulein *von Marra* zittert fast auf jedem Tone, und vernichtet dadurch die höhere Kunstwirkung. Sollte die Hauptaufgabe der Gesangkunst darin bestehen, dem Ohre genau hörbar vorzuzählen, aus wie viel Schwingungen jede Note bestehe? Wollte Fräulein *von Marra* diese widerwärtige Manier aus ihrem Gesange verbannen, sie würde bei allen Kennern viel gewinnen, und gewiss bei keinem Laien etwas verlieren.

Herr *Cosmann*, der ein Mitglied des Gewandhausorchesters geworden, trägt Alles mit feinem Sinn, Geschmack, Gefühl und vollkommener Fertigkeit vor. Er ist ein ächter Künstler, und wären alle Virtuosen seiner Art, das Interesse und der Genuss an der Virtuosität würden niemals erkalten. Vorzüglich ergriffen hat uns der Vortrag des Ave Maria, durch den leisen, schüchternen, demuthsflehenden Ausdruck.

Die Symphonie von Beethoven, so wie die Ouverture von Mendelssohn und C. M. v. Weber gingen unter Herrn Musikdirectors *Gade* sicherer Direction sehr gut.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

In meinem Verlage erscheint am 3. Novbr. mit Eigenthumsrecht:

Fr. Hünten, Fantaisie sur des motifs de l'Opéra „La figlia del regimento", de Donizetti pour le Piano. Op. 153.

— — Rondino sur une Tirolese de Donizetti p. le Piano. Op. 154.

— — Fantaisie sur des thèmes de l'Opéra „Le Maçon" d'Auber, pour le Piano. Op. 155.

ebenso am 15. November:

Fr. Hünten, Rondeau sur le choeur des Sauvages, tiré de Christophe Colomb de Félicien David — p. le Piano. Op. 156.

Leipzig, den 12. October 1847. **C. F. Peters**, Bureau de musique.

Binnen Kurzem erscheinen mit Eigenthumsrecht in unserem Verlage:

B. Molique, 5tes grosses Duo f. Piano und Violine. Op. 33. 2⅔ Thlr.

C. Schuberth, Fantaisie melodique f. Violoncelle mit Orchester. Op. 21. 1⅔ Thlr., mit Piano 1 Thl.

— — 3 Romances sans paroles p. Violoncelle avec Piano. Op. 20. ⅔ Thlr.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten October. **Nr. 42.** 1847.

Inhalt: *Carl von Winterfeld.* — Prinz Eugen, der edle Ritter. — Die erste Versammlung deutscher Tonkünstler und Musikfreunde in Leipzig. — *Ankündigungen.*

Carl v. Winterfeld.

(Fortsetzung.)

Die *Kirchentöne* hatten schon seit dem Ende des 17. Jahrh. ihre alte überwiegende Bedeutung verloren; das musikalische Drama wirkte mit, ihre letzten Spuren zu tilgen und den *modernen* Tonarten die Herrschaft zu geben. Hierüber gibt eine überaus gründliche Betrachtung Licht: „Die Tonarten der neueren Tonkunst und ihre Bedeutung“ (93 — 127), zu welcher wir als Vorstudium die Geschichte der „*Chromatiker*“ in des Verf. Gabrieli 2, 59, 72 empfehlen; was die Bedeutung der Kirchentöne selbst angeht, ist aus dem ersten Theile des evangel. Kirchenges. hier als bekannt vorauszusetzen (Vergl. Gabrieli 1, 73). — Zu Anfang des 18. Jahrh. war das Verständniss der herrlichen bildungskräftigen Zeit des vorangehenden so sehr verblichen, dass man auf dieselbe nur mit Hohn zurückblickte. Unbegreiflicher als diese Härte ist es jedoch, dass in dem kurzen Raume eines Menschenalters eine so wichtige Lebensäusserung der Kunst, wie es das Wesen der Kirchentöne ist, auch in der Uebung so gänzlich schwinden kann, dass die namhaftesten Stimmführer von diesem Wesen geradezu verkehrt unterrichtet sind, und minder ungerecht als unhistorisch und unverständig urtheilen. Den Untergang der Kirchentöne selbst, möchte man sagen, hat wohl nächst den inneren Zeitgewalten auch die mechanische Verbesserung der Orgel und die damit zusammenhängende Temperatur herbeigeführt, doch ist das Letztere weit mehr Folge der Zeitrichtung als Mitursache der Aenderungen. Sollte aber nicht selbst bei den Wenigen, die vielleicht im beginnenden 18. Jahrh. eine vernünftige Ansicht von den Kirchentönen besassen, auch dieses sie für den *Vorzug* der modernen gestimmt haben, dass die modernen Tonarten — (richtiger vielleicht: die modernen Claviere) — fähig sind, innerhalb ihres Bereiches, jene älteren reproducirend darzustellen*), während die älteren nicht frei chromatisch wirken können — so dass eine Ueberhebung im Gefühl grösserer Fülle der Gegenwart wenigstens nahe lag? So möchten wir die Frage und Antwort des Verf. ergänzen, welche er (95) über das Verhältniss beider Zeitalter zu einander und das unrichtige Urtheil des zweiten aufstellt.

Die Einführung der *Temperatur* im heutigen Sinne der allgemeinen *gleichschwebenden* Tonausgleichung, die uns Gegenwärtigen zur anderen Natur geworden ist, hat, wie so manche wichtige Erfindung, langes Sinnen und Irren gekostet, selbst nachdem man die Unzulänglichkeit des alten Systemes längst verspottet und aus der Kunstübung verwiesen hatte. *W. C. Prinz* hielt eine allgemeine Tonausgleichung noch für unmöglich (1676. S. 97) oder unsinnig; einzelne tüchtige Practiker versuchten eine Neuerung, ohne sie wissenschaftlich begründen zu können (99); *A. Werkmeister* gestand zuerst einen Widerspruch der Lehre und Uebung in der Tonkunst, sprach offen aus, dass man „mit zween modis auskommen könne“, und gab einen „kurzen Unterricht, wie man ein Clavier stimmen und wohl temperiren könne“ (100); und *Mattheson*, der rüstige Polemiker, eröffnet in seinem „neu eröffneten Orchestre“ die Bedeutung der neueren Tonarten, den alten gegenüber, in seiner launigen hochfahrenden Weise (103 — 107), wobei denn mit vielen rednerischen Blumen die Gewalt, Schönheit, Empfindsamkeit etc. der einzelnen Dur- und Molltonarten, oft mit innerlich widersprechenden Bestimmungen, beschrieben wird. Auch hierüber geht er einen lebhaften Federkrieg ein, in dem seine Gewandtheit und witzige Frechheit den Sieg davon trägt. Im Verlauf der hier mitgetheilten Verhandlungen, welche sich bis zur Unklarheit in das Gebiet gelehrter Messungen verlieren, ist mir undeutlich geblieben, wie Mattheson überhaupt die von ihm geforderte *ungleich* schwebende Temperatur sich vorgestellt habe; einen Theil der Schwierigkeiten*) löst unser Verf. (121), indem er bei M.'s mathematischer Berechnung der Tonarten Täuschungen nachweist. — Mit bewundernswürdiger Schärfe ist nun im Folgenden, um M.'s Fragen zu ergänzen und zu beantworten, durch den Verf. die Wirkung der neueren Tonarten nach ihrer

*) Auf unserem temperirten Clavier können wir die Kirchentöne zu Gehör bringen, auf dem älteren untemperirten nicht die neueren Töne. Für eine *vollkommene* Anschauung des älteren Tonwesens müsste man ein Clavier in älterem Sinne mit Prätorius gespaltenen Tasten für Dis — Es etc. herstellen. — Der menschliche Gesang bedarf nicht solcher Auswege; doch ist wenigstens dieses gewiss, dass von heutigen Stimmen gesungene, durch heutige Claviere begleitete Lieder des 16. und 17. Jahrhunderts sehr klar und schön erklingen.

*) Eine andere Schwierigkeit in der Terminologie ist mir nicht gelöst. Das ältere (mittelalterliche) System, in welchem die Kirchentöne sich entwickeln, wird S. 96 das syntonische, dagegen S. 110 und 120 dieselben Kirchentöne eine „Entfaltung des *diatonischen* Klanggeschlechtes“ genannt.

Digitized by Google

verschiedenen Tonhöhe entwickelt aus den ursprünglichen Verhältnissen, welche jede derselben zu der mittleren beziehungslosen Tonart Cdur hat (122 — 125): so der hohe freudige Aufschwung in der Tonart, die auf die hochschwingende Terz E gegründet, der sanftere Schwung in der Tonart der Dominante G, die fremde seltsame Natur der auf dem Halbtone Cis beruhenden, der gespannte seltsam scharfe Character der durch den Tritonus Fis begründeten Tonart etc. Es ist, als wenn ein langquälendes Räthsel sich selbst erschlösse, wenn man diesen tiefsinnig klaren Erörterungen nachfolgt; man möchte sie weiter geführt wünschen, doch ist dieses Gegebene als Grundlage einer wissenschaftlichen Ansicht von den neuen Tonarten unendlich fruchtbar. Nur am Schlusse dieser Betrachtung beunruhigt uns noch eine alte Frage: wie sich dieser gleichsam *typisch* gewordene Character unserer Tonarten nun verhalte bei wechselnder Tonhöhe? Denn dem geübten Hörer wird es nicht unbekannt sein, dass, ungeachtet der Verschiedenheit *absoluter* Tonhöhe zwischen altem und neuem Kammer- und (sogen. Chor- oder) Orgel-Tone dennoch der Character des Edur, Fdur etc. in bachischen, mozartischen, beethovenschen Sätzen, selbst bei rascher Aufeinanderfolge im Anhören dieser Verschiedenen, im Ganzen *derselbe* Edur-, Fdur- etc. Charakter ist. Erkennen wir nun auch mit unserem Verf., dass bei allen die geheime Grundbeziehung auf das beziehungslose C durchwaltet, so ist damit nicht erklärt, wie sich der typische Charakter dem Gehöre so unzweifelhaft aufdränge bei wechselnder Grundstufe, dass wir den Auf- und Niederschwung fühlen bei E und F, auch ohne dass das C beim Tondichter oder in unserer Anschauung immer unverrückbar dasselbe sei.*) — Als Hauptergebniss dieser ganzen wichtigen Abhandlung erkennen wir nun: die älteren Tonarten haben in ihrem Wesen eine naturwüchsige Festigkeit, eine selbständige, gesunde, gleichsam leiblich gegenwärtige Kraft, daneben aber eine Abgeschlossenheit, welche dem späteren Tonsinne als Beschränktheit gilt und gesteigerten leidenschaftlichen Bedürfnissen zur Hemmung wird; die neueren Tonarten zeigen eine freie subjective Beweglichkeit, eine geistige Mannichfaltigkeit, die im Ganzen ein Vorzug heissen kann, nur dass in der ausgleichenden Glätte der monotonen zwei Tongeschlechter viel schöne spröde Kraft dahin gegeben und jene heilige Ruhe der Seeligen nicht gefunden wird, die uns in jenen älteren Weisen überwältigt.

Der 4. Abschnitt bringt nun die lebendigen Zeugnisse jener neuen Kunstrichtung durch die Betrachtung des dramatisch-kirchlichen Kunstgesanges an ihren namhaftesten Vertretern: Keiser, Händel, Mattheson, Telemann, Graun, Stölzel (127 — 255). Die *Passion* des Hamburger Rathsherrn *Brockes*, aus welcher die wichtigsten Scenen ausführlich mitgetheilt sind, hat die Genannten vorzugsweise beschäftigt. Jene biblische Dichtung, wenn wir sie so nennen wollen, ist mit einem Ueberflusse schreiender leidenschaftlicher Scenen ausgestattet, ohne wahre Kraft und innigen Glauben; dichterischer Prunk, witzige Allegorien, grelle rednerische Schmerzen walten über, selten erklingt ein wahres ruhiges Wort; die Dichtung ordnet sich dem tonkünstlerischen Bedürfniss unter, die Tonkunst kann die höfische Sclavin nicht erheben. *R. Keiser* weiss sich mit den sonderbaren Dichtungen so zu helfen, dass er die Persönlichkeiten in Arien darstellt, die Chöre kürzer hält, den Choral geringschätzig oder fremdartig behandelt (147, 148); mehr Gemüthsbewegungen als lebendige Gestalten, mehr Erfindungs- als Schöpferkraft, ein treffender Ausdruck für das Anmuthige und Sinnliche, ein dem Kirchlichen ganz entfremdeter Ton ist das Ergebniss seines geistlichen Wirkens (158). *Händel*, obwohl mehr als seine meisten Zeitgenossen von der Würde und Bedeutung des Gemeindegesanges durchdrungen (164), wandte doch späterhin die beste Kraft seines reichen Genie's auf die dramatische Tonkunst, welcher seine reifsten Werke angehören; sein Einfluss auf die kirchliche Musik erstreckt sich, wie bei den übrigen Künstlern dieser Reihe, nur auf den Kunstgesang, nicht den der Gemeinde. Unerwartet wird Vielen die Nachricht sein, dass mehrere seiner herrlichsten ernsten Chöre auf ältere Weisen seiner Madrigale von heiterem weltlichen Inhalt gegründet sind (170), eine Erscheinung, in der sich sonderbar abspiegelt, was zweihundert Jahre früher geschah, als das Volk seine unschuldigen weltlichen Weisen auf die neuen heiligen Lieder übertrug; dem Philosophen, dem Gelehrten ein Räthsel, dem hingebenden Gemüthe ein gewaltiges Zeugniss der innigsten Volksbewegung.— Die Erörterung der händel'schen Oratorien, welche der Verf. hierauf gibt, zeugt von der liebevollsten Erkenntniss des grossen Tondichters; bedeutend auch für unsere Gegenwart ist die Nachweisung der *künstlerischen Einheit*, welche keinen Auszug und Abkürzung duldet, an den zwei herrlichsten: Maccabäus und Messias. Eine Betrachtung über den ewigen Messias und ein Vergleich zwischen Eccard und Händel beschliessen diesen reichbelehrenden Abschnitt (176); die Erläuterung händel'scher Art und Kunst, seiner neugeschaffenen epischen Tonbilder, in die er alle Macht und Fülle seines Geistes offenbarte, können wir nur zum stillen Nachgenuss und andächtigen Miterleben dem Leser an's Herz legen, — Einzelnes daraus anzuführen, wäre vergeblich.

Ein widriges Bild gewährt der eitle *Mattheson*, der diesem Zusammenhange nur durch die Brockes'sche Passion angehört, deren Betonung fast alle bedeutenden zeitgenössischen Künstler (auch Händel, 164) sich zugewandt hatten. Ueber Mattheson, den seiner Zeit gefürchteten Aesthetiker des Zeitgeschmackes, ist die Rache der Zeit ergangen, die er humoristisch lächelnd aussprach (109); der einst lachende wird jetzt selber belacht, wenn er in spielender Malerei den „Regenbogen auf dem gegeisselten Rücken des Heilands“ auf dem Papiere nachbildet, wo die Töne nicht reichen (179); wenn er die „Stricke der Sünden“ (179) in syncopischen

*) Noch eine Frage knüpft sich hier an: Sind wir von der *absoluten* Tonhöhe der Orgeln des Mittelalters, der älteren guidonischen, ambrosianischen Zeit unterrichtet? War jenes sogenannte dorische D das *unsere* oder höher oder tiefer? Diese Frage erhebt sich dringender, wenn es im Gabrieli 2, 99 heisst, dass die tiefen Singbässe (bis gross C im Chore) *wirklich für Menschenstimmen* berechnet seien; schwieriger wird sie durch andere Betrachtungen, G 2, 126. 140.

Digitized by Google

Rückungen darzustellen glaubt, oder die Bedeutung *seiner* Theorie der Tonarten (105) an sonderbaren meist verfehlten Beispielen darstellt (183). — Ueber den fruchtbaren *Telemann*, der ebenfalls der dramatischen Malerei durchaus zugewandt, den Choral vernachlässigte (231), ist ein zusammenfassendes Urtheil zumal für unsere Zeit schwierig, da Wenigen wie dem Verf. vergönnt ist, die wichtigsten Werke dieses vielseitigen Mannes anschanend zu erkennen. Wichtig ist uns vorzüglich die neue Form der biblischen Motetten aus sechs Theilen (Bibelspruch, Choralvers, Recitativ mit Arie, Choralvers, Arie, Bibelspruch wiederholt), welche in Telemanns Kirchenjahrgang vorliegt und an einem vollständigen Beispiele gezeigt wird (187); eine Form, der einige der herrlichsten bach'schen Motetten zugehören. Die Mittheilungen aus seinem „Tag des Gerichtes" (217) zeigen ihn als einen begabten, seiner Kunst wohl bewussten Künstler, aber ungeachtet aller Macht über die Kunstmittel nicht tiefsinnig, ungeachtet seiner Vorliebe für geistliche Tonkunst nicht kirchlich gesinnt (233).

Was nun *C. H. Graun* betrifft, so war mir das milde beifällige Urtheil des Vrf. überraschend, da Gr. mir, zumal in Erwägung der grossen Zeitgenossenschaft Händel's und Bach's, auch in seinem vorzüglichsten Werke immer nur klein erschienen war; eine Ansicht, die ich im Ganzen noch heute festhalte, obwohl durch diese historische Darstellung belehrt, wesentlich gemildert. Die Leichtigkeit und Sauberkeit der Chöre, die ernst und eindringlich gesetzten Choräle (230. 237) — sie müssen den unbefangenen, nicht durch absichtliches Vergleichen irregeleiteteten Sinn gewinnen; die sinnige Behandlung der Worte, die milde Anmuth der harmonischen und melodischen Wendungen (239. 240), welche diesen Tonsetzer auszeichnet — sie stellen ihn als den Gipfelpunkt der von Keiser angebahnten dramatischen Richtung des Kunstgesanges dar. Eben dies war es freilich, was uns einst ihm entfremdete: dass die erschütternde Gewalt, die grundlose Tiefe fehlt, verleitete zu einem schneidenden Urtheil*), das wir dem Mild-Freundlichen, nunmehr über sein Wesen und Wirken gründlich belehrt, feierlich abzubitten haben. Es ist eine seltene Gabe, durch historische Forschung nicht allein das Thatsächliche, das in der Zeit geschwunden, in's Leben wieder zu erwecken, sondern auch den inne wohnenden Geist vergangener Kunstwerke so auszulegen, dass auch der Widerstrebende überzeugt wird; Beides geschieht in dem vorliegenden Werke oft genug, um halbes Wissen zu demüthigen. — Wir erkennen demnach in Graun den relativ vollendetsten Meister derjenigen Richtung, in welcher Keiser, Mattheson und Telemann thätig waren; seinen bleibenden absoluten Kunstwerth erkennen wir in seiner Begabung für die Darstellung zarter weiblicher Milde, welche er mit treuer Sorgfalt vollführt. — Von dem würdigen *Stöltzel* erinnere ich mich aus früherer Zeit nur eines kurzen Chorsatzes voll ernster frischer Kraft; die hier beigegebenen Beispiele ergeben kein so vollständiges Bild, dass man über den Unbekannten sich ein Urtheil bilden könnte. (S. 246. Beisp. 72, 73; das zweite der Beisp. hat einen munteren, ziemlich weltlichen Ton; der Choral am Schlusse ist nicht bedeutend behandelt, sollte er unter die S. 246 genannten vierstimmigen Ausarbeitungen Nägeli's gehören?)

*) N. mus. Zeitg. v. Schumann, 1839, Febr. S. 66 fg.

Wie die Gesinnung jener Zeiten dem Choral mehr und mehr entfremdet ward, so dass dieses theuere Gut unserer volksthümlichen Kirche allmälig seine Geltung zu verlieren schien, wie Kunstrichter und Künstler übereinstimmten, der „galanten Schreibart" den Vorrang über die „altfränkische" zu erwerben, diese Betrachtungen am Schlusse des ersten Buches bilden den Uebergang zu der Darstellung des einzigen, mit dem die geistliche Tonkunst und besonders der Choral noch einmal erblühen sollte, *J. S. Bach*. Es ist schwer, von der überaus gründlichen Abhandlung (S. 256 — 428) auch nur einen übersichtlichen Auszug zu geben; wir stellen daher, weil die Liebe und Erkenntniss *Bach*'s in den letzten Jahrzehenten so sehr verbreitet ist, dass in gewissen Hauptpuncten das Urtheil der Künstler und Kunstfreunde zu einiger Uebereinstimmung sich befestigt hat, an dieser Stelle vielmehr die neuen Ergebnisse und die von den gewöhnlichen abweichenden Ansichten des Vfs. zusammen. Zuvörderst ist ein nicht unerheblicher Theil jenes gewaltigen Kunstlebens, der wohl den meisten Befreundeten sogar fremd geblieben, dass er auch als *Sänger**) neuer Liedweisen thätig gewesen. Durch überzeugende Gründe theils strenger diplomatischer Beweise, theils historischer Schlüsse thut der Verf. dar, dass 47 neue Melodieen kirchlicher Lieder durch S. Bach erfunden sind (289), deren grösserer Theil Passions- und Sterbelieder, der geringere Jesus- und Festlieder sind (297); eine bedeutendere Zahl, als von irgend einem der älteren Sänger angeführt ist. Aber ihnen allen ist eigenthümlich der *arienhafte*, mehr empfindsame als kirchliche Zuschnitt (276); diese individualisirend-sentimentale Weise (298) trägt das Gepräge ihrer Zeit, und steht nur darin ausser oder über derselben, dass der Meister Alles, was er ergriff, zur abgeschlossensten Besonderheit ausbildete und bis in's Einzelnste hin ausgestaltete (289). Aus diesem Grunde tritt in seinen Weisen das Volksmässig-Kirchliche zurück, und schwerlich hat sich eine derselben in *allgemeinem* Gebrauche der Gemeinde erhalten; selbst bei den schönsten und eindringlichsten, von denen die Beispielsammlung 13 mittheilt (Nr. 74. — 86), fühlt man den ungeheuren Abstand, wenn man den alten Volksgesang dagegen hält, den selbst Eccard nicht mit vielen *eigenen* Weisen erweitert hat. Wichtiger und folgenreicher ist Bach's Thätigkeit als *Setzer* gewesen. Seine herrlichen Choralbearbeitungen sind Vielen zugänglich geworden, sie werden, zumal seit den fleissigen Zusammenstellungen C. F. Beckers, viel gebraucht zu vierstimmigem Gesange, auch zum Orgelspiel, doch ist dabei nicht ausser Acht zu lassen, dass die bach'schen Bearbeitungen durchaus mit besonderer Beziehung auf den *einzelnen Wortinhalt* der Liedstrophen entstan-

*) Man erinnert sich aus dem ersten Theile dieses Werkes, dass *Sänger* in älterem Sinne den Tondichter, Schöpfer einer Weise bezeichnet, phonascus, was wir heute Componist nennen; *Setzer* dagegen, Symphonetes, den, welcher die vorhandene Weise harmonisch ausführte und entfaltete. (Vgl. 3, 247.)

Digitized by Google

den sind, dass sie selten oder niemals, wie die Eccard'schen, den Geist der Lieder als eines *Ganzen* im Sinne des allgemeinen Kirchengesanges abspiegeln (310). Hier steht neben Eccard, dem frommkirchlichen, schöpferisch begeisterten, S. Bach im Nachtheil, da er als Setzer im Geiste einer ihm fremden Zeit dichtete, so dass sein Schaffen in diesem Gebiete ein mehr abgeleitetes als ursprüngliches erscheint (311). Desto höhere Bewunderung zollen wir seinem Genius, dass er mit hellem Blicke die Bedeutung der *Kirchentöne*, die sein Zeitalter abgethan und „ehrlich bestattet" hatte (300), tiefsinnig erkannte und auf's Neue belebte, zwar nicht durch traditionelle Lehre unterrichtet, doch in lebendigem Zusammenhange mit der Vorzeit sie empfindend; ihm war das wundervolle Gebäude älterer harmonischer Kunst innerlich aufgegangen, nicht als zwingende Regel, sondern als lebensvolle Gestaltungskraft. Ausser den hier angeführten Beispielen möchte ich noch an die eigenthümlich gewaltigen Choralfigurationen in den peters'schen „Exercices pour le Clavecin" erinnern, wo das Kyrie, Christe, und vorzüglich der ungeheuere sechsstimmige Satz mit doppeltem Pedal, über die phrygische Melodie „Aus tiefer Noth" oftmals den urältesten Ton wiederbringt, zuweilen ihn zerbricht und überschreitet in dem Sinne, wie ihn unser Verf. an anderen gewaltigen Beispielen nachweist (303, 305, 307).

(Beschluss folgt.)

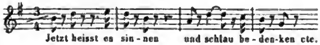
Prinz Eugen, der edle Ritter.

(Fortsetzung.)

Schon mit Nr. 4 beginnt das als Canon angelegte Finale zwischen den vier Hauptsängern. Jeder singt bei verschiedenen Empfindungen denselben Text, welches durchaus opernmässige Verfahren hier zu einer recht glücklich durchgeführten Einheit leitet.

„Jetzt heisst es sinnen und schlau bedenken,
Wie man die Sache zum Besten mag lenken" etc.

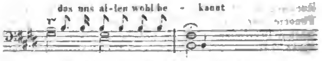
Dieser glückliche Rhythmus gebar die leichte Melodie, deren Anfang Conrad beginnt:



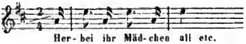
und die von Engell. canonisch imitirt wird. Jacob und Eugen aber nehmen das Motiv in der Dominante zugleich auf, abwechselnd in Terzen und im Unisono, und so wird der canonische Satz nach und nach zu einem homophonen äusserst wirksamen Quartett.

Nun ertönt das Signal der Oesterreicher von 2 Hörnern, dessen erste Takte unserem Dichter-Helden Jacob die Idee zu der Melodie seines Liedes gegeben haben.

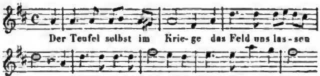
Eugen: Hö-ret ihr das Signal,



Das Gebot Eugen's, sich zur 12ten Stunde bereit zu halten, um auf heimlichen Wegen in die Festung zu dringen, wird vom Chor replicirt. Diesen etwas matt gehaltenen Moment versöhnt der Schluss wieder durch die soldatische Energie. Nun fordert der Prinz, während das Orchester die Melodie des Trinkchors, verschiedenartig modulirt, repetirt, auf, die noch freie Stunde dem Becher zu weihen, worauf Engelliese ihre untergebenen Marketänderinnen ruft:



welcher Passus unwillkürlich an eine Stelle der Hugenotten auf der Schreiberwiese erinnern muss. In folgendem Wechselgesange zwischen Engelliesen und den Soldaten „dann, mit Gesang und Sturms-Gebraus, ziehen die fröhlichen Schaaren hinaus" zeigt sich Schmidt, namentlich in folgendem Mittelsatze, wieder in seiner Popularität.



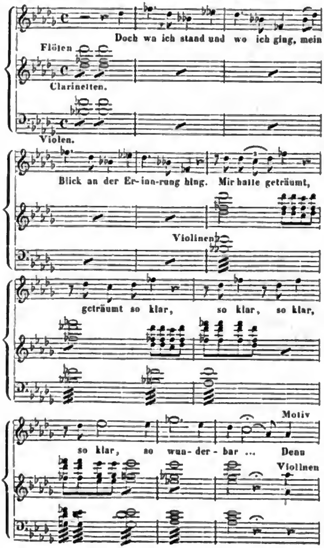
Zwar ist die Erfindung weder edel noch neu, aber kühn, frei, muthwillig, und für Jedermann sangbar. Dass eine *Engel*liese den *Teufel* im Munde führt, kann nur durch einen recht liebenswürdigen Ausdruck wieder versöhnt werden. Der kleine Quartett-Solo-Satz: „Er (ich) darf wohl ihrem Muth vertrauen" ist wieder im Style Auber's, worauf eine sehr überraschend schöne Stelle folgt. In getragenen Tönen nemlich singen Engell., Jac. und Eugen eine Art Choral, während Conrad mit dem Orchester das Uhrenlied anstimmt. Nach einer Cadenz Engelliesens nimmt sie das erste Thema „dann mit Gesang" wieder auf, worauf ein allgemeines jubelvolles Presto folgt, worin der Comp. alle Register gezogen, und unter schmetternden Fanfaren, doch ohne besonderen modulatorischen Aufwand, einen ausserordentlichen Effect hervorbringt. „Geräusch der Tartschen" ist nun einmal Usus beim grossen Final, und hier, in der militärischen Oper, mit grösserem Recht anzuwenden, wie bei hundert anderen, wo es passt, wie eine Faust auf's Auge.

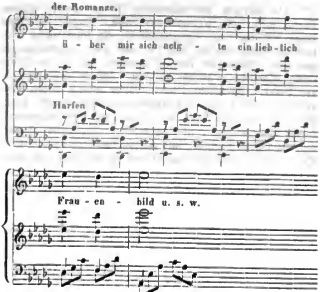
Der 2te Act spielt in einer offenen Halle auf dem Schlosse Weinsheim. Im Hintergrunde eine Mauer. Rechts eine verborgene Thür, vis à vis ein Kamin. Conrad beabsichtigt, den Wachtmeister in einen Hinterhalt zu locken, ihn einzuschliessen, um alsdann seine eigene Bewerbung bei Engell. mit Erfolg betreiben zu können. Das leidenschaftlich bewegte Ritornell in Cis moll, Allo., setzt eine hohe dramatische Scene voraus. Es könnte

Digitized by Google

hier ein Alcibiades auftreten, und doch ist's nur ein Schwarzwälder Bauer, der nach einem gut gehaltenen Recitativ sich der Wonne der Erinnerung hingibt. Dieses Tonstück in Desdur ist erzählend, und mag daher die Ueberschrift Romanze rechtfertigen.

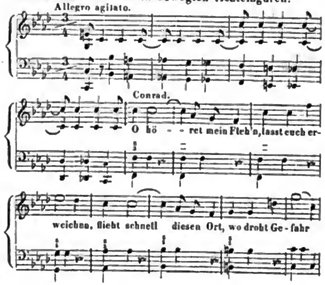
Ohne alle Theile dieser modulirenden, doch in ihren Uebergängen natürlichen Nummer zu citiren, ist es unmöglich, dieselbe klar zu veranschaulichen. Deshalb sei nur gesagt, dass sie zur guten Stunde componirt wurde und den Beifall, den man ihr überall zollen wird, auch in der Partitur rechtfertigt. Es ist eine lyrische Blüte, ein Product schwärmerischer Begeisterung. Trotz der abwechselnden Empfindungen durch Melodieen, Tonart, Takt und Tempo dargethan, fliessen alle diese modulatorischen Wellen doch wie in einem Silberbecken zusammen; dass Schmidt ein rundes Ganze, eine Einheit schaffen *kann*, beweist er hier. Folgende enharmonische Verwechselung mag an und für sich als ein Curiosum betrachtet werden, ist aber ein natürlicher Theil des Ganzen und offenbar ein Ausfluss der Inspiration.





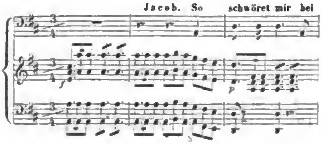
Nun wird Conrad Zeuge einer Unterredung zwischen dem Castellan und dem franz. Major, die er zwar nicht versteht, worin er aber eine Verschwörung ahnet. (Die Verabredung ist, dass ein Schuss zum Signal dienen soll, den Prinzen und die ganze Gesellschaft aufzuheben.) Conrad will entfliehen, warnen, wird aber von dem Castellan zurückgehalten, und sein bedrohtes Leben zwingt ihm den Schwur ab, nichts zu verrathen. Nun erscheint Engell., Beide sind erstaunt, sich hier zu treffen, und Beide ahnen ein Geheimniss. Er will seine Lebensretterin schützen, sie misstraut ihm, und — das Publicum im Unklaren lassend — springt er über die Mauer.

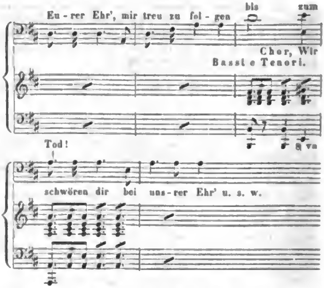
Das Duett selbst, obgleich sich durch — etwas schwierige — Cantabilität, wie durch eine Doppelcadenz auszeichnend, interessirt im Grunde doch nur durch folgendes leidenschaftliche Mittelthema, das als Wechselgesang, und dann als Duett erscheint. Die Begleitung des bezifferten Basses besteht in bewegten Achtelfiguren.



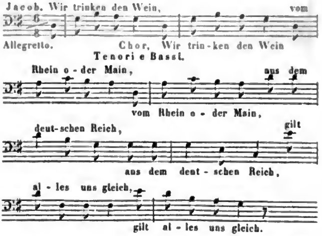
Alle übrigen abwechselnden Tempi dienen diesem Thema mehr oder weniger zur Folie. Engell. will nun Jacob warnen, der — gepriesen sei die dramatische Einheit des Orts und der Zeit! — ihr wie gerufen entgegen tritt. Ebenfalls Verrath ahnend, hat er die Hälfte seiner Compagnie zurückgelassen. Durch wen aber dieser Reserve Nachricht senden, da er seinen Posten nicht verlassen darf? Natürlich entschliesst sich Engell. dazu, die nun ebenfalls über die Mauer in's Freie gelangt. Jacob bleibt zurück, und so entsteht die grosse Scene, die mit Fmoll beginnt, mit Asdur endet (Schmidt ist ein Freund von Vorzeichnungen) und in der That ein melodramatisches Meisterstück genannt werden kann. Trotzdem dass der Wachtmeister seinen Feldherrn und seine Geliebte in Gefahr weiss, kommt doch der Geist über ihn, und er benutzt diese Frist, um 3 folgende Verse weiter zu dichten. So entsteht das grosse Melodrama, unter welchem er seine Reime schnitzt. Die Nummer ist lang, aber sie spannt und interessirt so allgemein, dass man noch länger lauschen würde. Denn als er mit den Worten endet: „was zum Streit nur hätte Kraft“, schmettert eine Intrada im Orchester, auf welche gewiss auch immer, wie bei uns, ein Hagel von Applaus folgen dürfte. In einem kleinen Recitativ sagt er nun: „Bravo Freund Jacob, das hast du gut gemacht — ich fühl's, es ist die Liebe die mir die Worte leiht, und eh' wir zieh'n in Landau ein, muss auch mein Lied vollendet sein.“ Diese Scene endet mit einer etwas hoch liegenden Arie (Allegro moderato): „Wie so fröhlich will ich streiten etc.“ Aber der Rahm ist abgeschöpft, und so brillant diese Arie auch ist, sie ist nicht dankbar, denn nicht leicht vermag hier der Sänger die Wirkung zu steigern, er müsste denn ein Koloss an Stimme und Kraft sein.

Während der Prinz Eugen mit dem Herzog von Marlborough im Nebenzimmer Conferenz hält, erscheint der heuchlerische Castellan mit den Dragonern, bietet Jacob seine Dienste an, und verlässt die Scene wieder. Folgendes Ensemble: „Kameraden, hört, uns droht Gefahr! sag an, was gibt es?“ von der wirbelnden Pauke in A introducirt, ist heimlich gehalten und wieder von bedeutender Wirkung. Sie geben sich gegenseitig das Wort, den Feldherrn zu schützen, und Jacob fordert ihren Schwur, woraus ein vortrefflich durchgeführtes und mysteriös gehaltenes Maestoso entsteht.





und so fort Aufforderung und Antwort erzeugend, bis diese Periode mit einem vollen und ritterlichen Chorus schliesst. Das folgende Allegro ist, um den Verdacht des Verdachts von sich zu wälzen, eine neue Aufforderung zu einem Trinkliede, in der obigen Form geschrieben, und ohne besondere Bedeutung. Das Trinklied, worin der Chor in kurzen Sätzen abermals die Solostimmen imitirt, würde, weil Melodie und Rhythmik lebhaft und die Verse recht patriotisch sind, von grosser Wirkung sein müssen, wenn die imitirenden Stimmen nicht zu tief lägen, wofür der höher liegende Schluss nicht entschädigen kann:



Plötzlich fällt ein Schuss, ein Dragoner meldet, dass Franzosen den Ausgang versperrt halten, und alle stürzen unter dem Ausruf: „Sieg oder Tod!“ hinaus. Der Castellan schleicht triumphirend hervor, und ihm entgegen läuft Conrad, seine vergessenen Uhren zu holen. Klagend, dass man auf ihn geschossen, hört man sogleich das Signal der Oestreicher. Der Schuss war also nicht das verrätherische Signal, folglich sucht der Castellan

Digitized by Google

sein Heil in der Flucht. Da er aber hastig die Thüre hinter sich zuschlägt, bleibt dem armen Conrad nichts übrig, als sich sammt seinen Uhren in den Kamin zu verstecken.

(Beschluss folgt.)

Die erste Versammlung deutscher Tonkünstler und Musikfreunde in Leipzig.

(Beschluss.)

Am Vormittag des 14. August Fortsetzung der Verhandlungen:

1. Antrag des Hrn. *Dörffel*: Ausschliessung anerkannt schlechter Compositionen beim Musikunterricht. Die Theilnehmer an dieser Versammlung, insbesondere die Herren Musiklehrer, sollen sich vereinigen und gegenseitig verbindlich machen, anerkannt schlechte Compositionen so viel als irgend möglich von ihrem Wirkungskreise fern zu halten und überhaupt der Verbreitung derselben entgegenzuwirken.

Da dieser Antrag mit dem nächstverzeichneten des Herrn *Scheffter*:

a. Verzeichniss beim Unterricht brauchbarer und:

b. Herausgabe dazu geeigneter Compositionen

in Verbindung stand, so wurde zu diesem übergegangen.

Herr *Scheffter* gab aber nur einen Scherz, in welchem er zu a. vorschlug, ein gedrucktes Verzeichniss anzufertigen, welches alle für die Jugend gebrauchten klassischen Sonaten, Variationen etc. enthalte, damit sich ein Jeder warnen lasse, und wisse, wovor er sich zu hüten habe. Und zu b. einen Preis auszuschreiben für den, welcher den Seeräuber Zampa und die Pest von Florenz für sechsjährige Mädchen zweckmässig arrangire.

Das Resultat längerer Verhandlungen über obigen Antrag war: die Musiklehrer sollen Verzeichnisse brauchbarer Werke für den Unterricht an Herrn *Brendel* einsenden, dieser möge eine Auswahl treffen, das Ganze redigiren, und das dadurch gewonnene Verzeichniss solle herausgegeben werden.

2. Antrag des Herrn *Dörffel*:

Die Theilnehmer dieser Versammlung wollen die Abfassung eines Leitfadens für Lehrer des Klavierspiels beschliessen, und sich die Ausführung dieses Beschlusses durch ihre vereinten Kräfte angelegen sein lassen.

Hierüber entspannen sich sehr lange Debatten, die zuweilen etwas abschweiften und einmal sogar in Sturm überzugehen drohten. Doch beschwichtigte sich Alles, und das Resultat war, dass die Versammlung eine Beschlussnahme über den Antrag des Herrn *Dörffel* zunächst noch ablehnte und späteren Erörterungen vorbehielt.

3. Herr *H. Damme* in Bingen am Rhein hatte eine kleine Schrift: „Ein Wort über die Unzweckmässigkeit des bisherigen Schlüsselsystems in der Musik, und Vorschlag zur Abänderung desselben" eingesendet und ein Votum der Versammlung darüber beantragt. Auf die Frage des Herrn Vorsitzenden: ob auf die Ansichten des Herrn Damme weiter einzugehen sei, und ob die Versammlung die Vorschläge desselben annehmbar finde, entschied man sich mit grosser Mehrheit dagegen.

4. Herr *G. Nauenburg* aus Halle hielt einen Vortrag über die Mängel des Singunterrichts, namentlich in Rücksicht auf eigentliche Stimmcultur. Auch solle man in den Musikschulen nicht blos praktische Sänger, sondern auch gründliche Gesanglehrer bilden. Eine ausführlichere Besprechung versprach er auf der nächsten Tonkünstlerversammlung.

5. Herr *Brendel* stellte einen Antrag auf Einführung alter klassischer Werke früherer Jahrhunderte in die Gegenwart, Aufnahme derselben in unsere Concerte, und stellte nach Darlegung seiner Unterstützungsgründe die Frage:

Halten die geehrten Anwesenden Einführung alter Musik für wünschenswerth und ausführbar?

Die Meinung der Versammlung stellte sich zuletzt im Ganzen so heraus: dass die Bemühungen, die älteren klassischen Werke in der Gegenwart in Geltung zu erhalten, verdienstlich und wünschenswerth seien.

Es wurden nun noch folgende Beschlüsse für künftige Versammlungen gefasst:

1. Dass diese Verhandlungen in der neuen Zeitschr. f. Musik veröffentlicht werden mögen.

2. Dass die nächste Versammlung künftiges Jahr zu Leipzig, Ende Juli oder spätestens in den ersten Tagen des August, gehalten werden solle.

3. Dass ein Tonkünstlerverein gegründet werde, für den die Statuten von einem Comité auszuarbeiten und nächstes Jahr vorzulegen seien. Vorläufig unterzeichneten sich gegen 100 der anwesenden Damen und Herren zur Theilnahme, natürlich mit dem Vorbehalt ihrer Uebereinstimmung mit den später zu gebenden Bestimmungen. Endlich wurde:

4. ein Comité von fünf Mitgliedern ernannt, bestehend aus den HH. *Becker*, *Böhme*, *Moscheles*, *Riccius* und *Brendel*.

Dies waren die Verhandlungen und Beschlüsse der ersten Tonkünstlerversammlung.

Am Nachmittag wurden Vorlesungen gehalten:

1. Ueber Kirchenmusik in der protestantischen Kirche, vom Musikdirector *Tschirch* aus Liegnitz.

2. Ueber die Oper der Gegenwart, vom Prof. *Griepenkerl* jun. aus Braunschweig; eine feuerflammende Rede voll geistreicher Bemerkungen, die eine lebhafte Wirkung hervorbrachte.

3. Herr Oberappellationsgerichtsprocurator Dr. *Wöltje* aus Celle über seine Theorie der Musik und die derselben von ihm gegebenen Begründung.

Nach diesen Vorlesungen folgte ein Orgelconcert in der Universitätskirche, mit freiem Eintritt des Publicums, das sich sehr zahlreich eingefunden hatte.

Herr Org. *Becker* spielte eine Fuge von Seb. Bach, Es dur; Herr Org. *Sattler* Variationen eigener Composition über den Choral: „Liebster Jesu"; H. Musikdir. *Tschirch* Phantasie und Fuge eigener Composition; Herr Lehrer *Schaab* aus Anger bei Leipzig die Schumann'sche Fuge über B. A. C. H; Herr Musikdir. *Ritter* phantasirte über ein gegebenes Thema; Herr Organist

Digitized by Google

Schellenberg schloss mit einer Phantasie über: „Eine feste Burg".

Ein heiteres Festmahl im Hôtel de Prusse beschloss das Ganze, welches durch ein von dem trefflichen Zöllner'schen Männergesangverein der Versammlung gebrachtes Ständchen noch verherrlicht wurde.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlag von

C. F. PETERS,
Bureau de Musique in Leipzig.

Durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen.

Bach, J. S., Compositionen für die Orgel. Kritisch-correcte Ausgabe von F. K. Griepenkerl und F. Roitzsch.
6. Band. 3 Thlr. 15 Ngr.
enthält:
34 grosse Choral-Vorspiele und eine Varianten-Sammlung.
7. Band. 3 Thlr. 15 Ngr.
enthält:
33 grosse Choral-Vorspiele und eine Varianten-Sammlung.

Brunner, C. T., 3 Petits Rondeaux p. le Piano. Op. 107. à 12 Ngr. 1 Thlr. 6 Ngr.
Nr. 1. Norma de Bellini.
„ 2. Zampa de Herold.
„ 3. Torquato Tasso de Donizetti.

Ehlert, L., 6 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 4. 22 Ngr.
Nr. 1. Nachtgesang von Göthe. „O gieb vom weichen Pfühle". 3 Ngr.
„ 2. Lied von Burns. „Einen schlimmen Weg" 7½ Ngr.
„ 3. Lied von Heine. „In meiner Erinnerung" 3 Ngr.
„ 4. Frühlingsgruss. „Des Frühlings Düfte wehen süss" 5 Ngr.
„ 5. Des Jägers Klage von Geibel. „Das Mühlrad brauset" 7½ Ngr.
„ 6. Lied von Heine. „Die blauen Frühlingsaugen" 3 Ngr.

Hünten, Fr., Rondeau sur un thème de l'Opéra: „Le Bouquet de l'Infante" de A. Boieldieu pour le Piano. Op. 132. 18 Ngr.

Kratzer, A., Romance polonaise pour le Piano. 12 Ngr.

Voss, Ch., 12 Etudes en Style moderne p. le Piano. Op. 83. Cah. I. et II. à 22 Ngr. 1 Thlr. 14 Ngr.

Im Verlage von **G. Müller** in Rudolstadt ist so eben erschienen:

Silphin, vom Walde. Dramatische Ouverture für Orchester, mit dem vom Musikverein in Mannheim ausgesetzten zweiten Preise gekrönt. Pr. 3 Fl. 30 Kr.
Duplirstimmen hierzu: 1. und 2. Violine à 18 Kr. — Bass 9 Kr.

Musikwissenschaft.

So eben erschien bei **F. H. Köhler** in Stuttgart und ist in allen Buchhandlungen zu erhalten:

Universallexikon der Tonkunst. Neue Handausgabe in einem Bande. Herausgegeben von Dr. **Gassner,** Grossh. bad. Hofmusikdirektor. 1., 2. und 3. Lief. mit Prachttitel. Preis für die Liefr. 9 Slbgr. = 30 Kr. rh.

☞ Diese schön gedruckte Handausgabe enthält nicht nur **alle Artikel des Hauptwerkes in 7 Bänden** in abgekürzter Form, sondern auch Vermehrung und Fortführung bis auf die neueste Zeit. Der Druck schreitet rasch vorwärts, und ist bereits zur Hälfte vollendet.

Bei **F. Kuhnt** in Eisleben ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Fröhlich, Commers-Liederbuch für Deutschlands Liedertafeln,
Preis 10 Gr.

Dieses Commersbuch enthält 58 der beliebtesten Volks- und Trinklieder für **vierstimmigen** Männergesang, darunter mehrere werthvolle Original-Compositionen, und hat den Zweck, bei Excursionen, bei Zusammenkünften mehrerer Vereine, bei Sängerfesten, so wie zu allen fröhlichen Gelegenheiten ein steter Begleiter jedes Sängers zu sein.

Bei **Franz Müller,** vormals A. Wagners Musikalienhandlung in Stuttgart ist so eben erschienen:

Kücken, Fr., „Wenn sich zwei Herzen scheiden", Gedicht von E. Geibel für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Preis 27 Kr. = 7½ Ngr.

Kirchhoff, W., „Kennst du das auch?" Gedicht von Theobald Kerner, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Preis 45 Kr. = 12½ Ngr.

Auswahl von Liedern berühmter Componisten mit leichter Guitarrebegleitung von **F. Silber.** Erstes Heft: Lieder von F. Abt, Fr. Kücken, P. v. Lindpaintner, B. Molique, Fr. Schmidt. Preis 36 Kr. = 10 Ngr.

Neue Musikalien im Verlage von Friedrich Hofmeister **in Leipzig.**

Gutmann, Op. 9. Deux Mazourkas p. Pfte. 12½ Ngr.
— — Op. 10. Deux Marches caractéristiques p. Pfte. 15 Ngr.
— — Op. 11. Nocturne-Barcarolle p. Pfte. 15 Ngr.

Labitzky, Op. 145. Sträusschen am Wege. Walzer f. Pfte. 2händig 15 Ngr., 4händig 20 Ngr., f. Orchester 1 Thlr. 20 Ngr., im leichten Arrangement f. Pfte. 10 Ngr.

Schmitt (G. A. Sohn), Op. 3. Des Reiters Abschied. Ballade f. Bariton mit Begl. d. Pfte. 15 Ngr.

Vollweiler, Op. 18. Deux Impromptus p. Pfte. 15 Ngr.

Wielhorski, Op. 17. Trois Etudes p. Pfte. 20 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten October. **Nr. 43.** 1847.

Inhalt: *Carl von Winterfeld.* — Prinz Eugen, der edle Ritter. — Ein Concert am Hofe Napoleon's. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. Aus Hamburg. Aus Mailand. — Biographisches. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Carl v. Winterfeld:
Der evangelische Kirchengesang u. s. w.
(Beschluss.)

Der Wirksamkeit Bach's im geistlichen *Kunstgesange* ist nun der überwiegend grössere Theil dieser Betrachtungen gewidmet; die Motetten, Festcantaten, Passionen, Messen gehen in grossartigen Umrissen vorüber, reich an Belehrung und Mittheilung in fast überdrängender Fülle. Nur Einzelnes dürfen wir uns hier noch herauszuheben erlauben, indem wir theils erzählend, theils fragend unsern Verf. begleiten. In der Beurtheilung des schönen Motetts „Jesu meine Freude" (Breitk. Part. 2, 17) ist mir nicht deutlich geworden, wiefern dem Alt eine „melodisch sorgsame Ausgestaltung" vor den übrigen Stimmen zukomme (314), da alle Stimmen ausser den homophon-harmonischen Stellen sich in gleichmässigen Nachahmungen, zuweilen fugirt, ergeben; in demselben Motett möchte ich den siebenten Satz „So aber Christus in euch ist", ein süsslieblicbes Terzett der tieferen Stimmen, der hier übergangen ist, an künstlerischer Schönheit erhoben wissen über den folgenden „Gute Nacht o Wesen". — Ueberraschen wird es, unsern Meister auf einmal als *Dichter* und Setzer kennen zu lernen (321), wenn auch in jener ersteren Gabe nicht hervorragend. — „Die unergründlich tiefe Kunst und Herrlichkeit der Cantate: „Eine feste Burg" lässt dennoch eine wohlthätige gemeinsame Färbung tiefer Andacht vermissen" (331), so lautet das Gesammturtheil des Verf. über dieses wunderbare Werk; von diesem strengen, doch gerechten Urtheile möchten wir indess den ersten Satz ausnehmen, der eines der herrlichsten Zeugnisse geistlicher Kunst unseres Sebastian ist. — Die Cantate über „Wachet auf ruft uns die Stimme", die in den Beispielen vollständig mitgetheilt wird, erschien auch unserem Kreise, Singenden und Hörenden, als eines der vollendetsten Werke des Meisters; doch fiel der Geist des zweiten Duettes „Mein Freund ist mein und ich bin sein" uns auf, wegen seiner weltlichen Süssigkeit; der erste Satz dagegen und der Schlusschoral „Gloria sei dir gesungen" ergriffen mit mächtig tiefer Gewalt. — Auffallend ist die Nachricht, dass auch S. Bach, wie Händel, aus weltlichen Musiken die Töne zuweilen auf geistliche Texte übertragen (344. 347); eine ähnliche Uebertragung aus deutschem in lateinischen Text wird späterhin nachgewiesen (385). — Mit der liebevollsten Hingebung geleitet uns hierauf des Verf. Darstellung durch die beiden Passionen (von einer dritten noch erzählt Rochlitz „Für Freunde der Tonkunst" 3, 364. — Wint. 3, 361, über welche alle Nachrichten sonst fehlen) — ferner durch den unergründlichen Schatz seiner Cantaten und Kirchenjahrgänge; noch ein Beispiel höchster Schönheit wird mitgetheilt, die Cantate über „Also hat Gott die Welt geliebt" Nr. 106, in welchem kein Choral zu Grunde liegt und ausserdem ein Sopran-Solo-Satz aus weltlicher Urgestalt übertragen ist (391); eine der herrlichsten Mittheilungen dieses Werkes. — Dass S. Bach von der Kritik und Polemik seiner Zeit nicht unberührt blieb, dass beide, wenn auch mehr indirecten Einfluss auf ihn übten, beweist auf indirecte Weise ein Federkrieg, welchen Capellmeister Scheibe und Magister Birnbaum über die Vorzüglichkeit unseres Meisters führten (405). Es ist der vielberührte Streit über Popularität der Kunst, über die Volksmässigkeit hoher gründlicher Kunstwerke, endlich über die *Kirchlichkeit* selbst im vollsten evangelischen Sinne (410), der hier immer auf's Neue entgegentritt. Auch hier ist des Verf. Urtheil, so schmerzlich es auch manchen wahren Freund des grossen Sebastian berühren wird, doch gerecht und mit siegender Ueberzeugungskraft durchgeführt, dass nämlich eine *eigentliche Volkskirchlichkeit* wie die evangelische Kirche sie verlangt und Eccard in seeligen Bildern sie darstellt, bei S. Bach nicht zu finden sei. Offenliegend ist, was auch aufrichtige Verehrer des Meisters anerkennen, das Uebergewicht instrumentaler Formen, und die oft herbe Gewaltthätigkeit, mit der die Menschenstimme durch ihn behandelt wird (420). Weniger allgemeine Zustimmung wird der Satz finden, dass ein Uebergreifen in ein fremdes, ausserkirchliches Gebiet, durch die Darstellung verwerflicher Leidenschaften, selbst in den Passionen, erscheine (411. 412). Dennoch sind wir genöthigt, dem allgemeinen Ergebnisse des Verf. beizutreten in noch anderem Sinne. Was ist überhaupt kirchlich? Wohl nicht allein das Ruhige, Stillumschlossene, Leidenschaftslose — auch die höchste freudigste Erhebung kann in die Kirche eingehen, in ihr auf wahrhaft angemessene Weise dargestellt werden. Weder in der Entgegensetzung des Weltlichen noch in der evangelischen Volksmässigkeit allein ist der unterscheidende Lebenspunct des Kirchlichen ausgesprochen. Sollten wir die dunkle Frage durch eine Umschreibung erläutern, so wäre das Kirch-

Digitized by Google

liche, dem Weltlichen gegenüber, die völlige Selbstentäusserung, die friedliche Genüge des Schauenden, der das reine Licht mit erhöhtem Sinne, nur ihm zugewandt, dem Ich entrissen, empfängt — der in ruhenden und bewegten Bildern, sei es schaffend oder geniessend, nur dieses Eine empfindet, vernimmt, darstellt, was ohne irdisch Leid und Entzückung, persönlich zwecklos, jenseit der Welt schwebt, in vollkommener Gestaltung. Worte sind schwach, zu bezeichnen was doch im Stillen jedes aufgeschlossene Gemüth empfindet; unser Verf. klärt uns mit Beispielen und Beschreibungen an verschiedenen Stellen seiner Werke, am Schönsten und Hellesten in Gabrieli 1, 149 — über die Erscheinungsweise heiliger Kunst so auf, dass es keines Zusatzes bedarf. — Was nun S. Bach betrifft, so erkennen Alle, die ihn aufrichtig lieben, die Fülle seiner Gaben, die hohe Dichternatur, die reine Ursprünglichkeit seines Wesens: nur dass er zu sehr *persönlich* ist und spricht, und dass ihm die *reine Kunst* mehr am Herzen liegt, als die einem anderen — sei es auch dem höchsten — Zwecke dienende, dies ist es, was seine Gesänge der Kirche entzieht, so innig und gewaltig auch seine Töne anklingen an das Reich, das nicht von dieser Welt ist. Man kann bei der Zusammenstellung unserer fünf grössten Tonmeister eben dieses als S. Bach's künstlerischen Preis aussprechen, dass er im höchsten Sinne *nur Dichter* war, denn er wirkt allein durch innere Kraft der Töne, was er wirkt; alle Zufälligkeit schwindet, alle Tendenz und äusserliche Bestimmtheit liegt ihm fern. Während nun Eccard und Händel am Herrlichsten an heiliger Stätte gewirkt, Mozart und Beethoven das Reich der Welt und ihre Herrlichkeit entfaltet haben, jeder der Viere aber, was Aeusserlich-Zufälliges auf ihrer Bahn sich fand, nicht verschmäheten, sondern reichlich scharfsinnig benutzten, so sind dagegen bei Sebastian die *rein künstlerischen* Wirkungen, die dem innersten Wesen der Töne, ihrer Verknüpfung, Tönung, Bewegung etc. entspriessenden Gestalten durchaus vorwaltend, so dass hierneben alle besonderen Künste des Vortrags, der scharfsinnigen Instrumentation, der äusserlichen Ueberraschungen zurücktreten, sie sind ihm, wo sie einmal erscheinen, dennoch weit minder wesentlich als jedem anderen Künstler. Diese unbedingte Künstlernatur ist es nun, welche eben durch diese ihre Eigenthümlichkeit den Scheidepunct alter und neuer Zeit bildet: indem er zwischen Kirche und Weltlichkeit, beide begreifend und durchdringend, eintritt, überragt er beide, drückt keine von beiden ausschliesslich aus, so sehr er auch beide erkannt und schöpferisch belebt hat. Das ist es, was mir an ihm unkirchlich und zugleich unweltlich erschien — nicht als Lob und Tadel sei's gesagt, sondern als Anerkenntniss seines einzigen unschätzbaren Künstlerwerthes. — Was ihm aber menschlicher Gesang, gesprochene Worte, überlieferte Lieder selbst heiligsten Nachklanges etwa Hemmendes, seine schrankenlose Künstlernatur Beschränkendes bringen mochten, von dem Allen fühlt er sich befreit in der Heimath seines höchsten Wirkens, der *Orgel*, dort ist ihm völlige Freiheit gegeben, die dunklen Ahnungen überweltlicher Kunst zu reinen Bildern zu gestalten: so waltet der Meister der Orgel in ihm über dem Meister des Gesanges (420). Hier enget ihn keine Rücksicht auf den bestimmten Wortausdruck (317. 334. 351. 381. 386), wo er den reinen Geist der Töne, das innerste Leben entweder der alten Volksweisen oder seines eigenen göttlich bewegten Inneren walten lässt; eben so wenig kann hier, wo Menschen- und Engelzungen wie in Gebilden einer neuen Welt zusammentönen, wo der Geist und die Mechanik des Werkzeuges mit ungeheurer Gewalt überweltlich wirken, jene Herbigkeit der Stimmenführung auffallen, welche sonst wohl das Gemüth verletzt, indem sie dem Verstande Räthsel hinwirft und gleichsam verwirrend löset (309. 381. 382. 397. 451): hier kann er die unermessliche Tiefe seines Geistes offen darlegen, und wirkt unbestritten ergreifend auch auf Fremdfühlende, Widerstrebende.

Diese einzige Ursprünglichkeit seines Wesens ist es auch, welche ihn vereinsamt und wenigstens so weit ohne Nachfolge gelassen hat, dass von einer *bachischen Schule* nur in äusserlichem, nicht in umfassendem geistigem Sinne die Rede sein kann. Wie er selbst zwar auf seiner Vorzeit ruhet, und doch nirgend ihren Spuren nachgeht, sondern eigentlich nur aus dem reichen Borne seines Inneren schöpft, so kann man umgekehrt nachweisen, dass seine nächsten Schüler zwar wohl einen geistigen Zusammenhang mit ihm haben, doch in keiner Weise seine geistigen Nachkommen zu nennen sind (429. 431). Am Kräftigsten mag wohl sein sittliches Beispiel, seine mechanische Virtuosität, seine gewaltige Orgelkunst auf die Schüler fortgewirkt haben (437); und dies ist es auch, was insgemein unter dem Namen seiner Schule verstanden wird.

Im *gellert'schen Sängerkreise* erscheint nun wieder ein verbundenes Wirken, wenn gleich nicht im Sinne einer Schule oder der Gemeinsamkeit wie bei den rist'schen Sängern ein Jahrhundert zuvor. Die würdige Gestalt Gellert's und sein sittlicher Einfluss auf die Zeit erweckte das Bedürfniss, den beliebten, weitverbreiteten Liedern, welchen sich die alten Volksweisen nicht anbequemten, neue zu erfinden; in dieser Weise waren thätig: *Doles*, *Em. Bach*, *Quanz*, *Hiller*. (439 fg.) Aber wie weit schon S. Bach von alter Volkskirchlichkeit und Gellert von der poetischen Tiefe Gerhard's und Flemming's entfernt war, viel weiter noch liegen die Töne dieser vier Sänger von dem ächten herzerhebenden frischen Klange glücklicherer Zeiten entfernt. *Doles* ging der Röhrung des Herzens nach und erreichte doch nicht, was er an seinem grossen Lehrer tadelnd vermisste, die Volksmässigkeit (454). *Em. Bach*, nächst Friedemann der begabteste von Sebastian's Söhnen, hat sangbare und angemessene Weisen erfunden, die dennoch etwa 40 Jahre nach ihrer Entstehung verklungen sind (466); grösser ist sein Verdienst und Wirken in den herrlichen Cantaten, deren eine, das zweichörige „Heilig" (462) auf dem hamburger Musikfeste 1841 sich wunderbar gewaltig auch an Unkundigen erwies. Es muss eingestanden werden, dass seine Choralmelodieen volksmässiger sind als seines Vaters arienhafte: doch ist von den mitgetheilten (Beisp. 113 — 117) keines, das mit tieferer Gewalt ergreifen kann. — Leicht zu singen, fast fröhlichen Tones sind die 21 Melodieen des berühm-

Digitized by Google

ten Flötisten *Quanz* (471); auch sie haben kaum über das Zeitalter ihres Schöpfers hinaus Geltung behauptet. Auch *Hiller*, der für die Kirche durch Einführung Händels das bleibendste Verdienst erworben, hat 21 neue Weisen gesungen, von denen sich einige länger in Gebrauch erhalten haben als die der übrigen (476); mir scheinen sie an Werth über doles'schen und quanzischen, neben den bachischen zu stehen, letztere an Weichheit und Sangbarkeit noch zu übertreffen, vorzüglich das innige „Ich sinke zu verwesen ein", welches hier unter Nr. 124 mitgetheilt wird. Verdienstlicher als diese Choralerfindung ist jedoch sein übriges Wirken für den Kunstgesang in der Kirche, so sehr er auch durch Ueberarbeitung dem wahren Verständniss Händels geschadet (479. 480); die glücklichste selbständige Thätigkeit hat er der Oper zugewendet, welche dem hypochondrischen Manne die heitersten Lieder dankt (474). — Als Hauptergebniss dieses Abschnittes erkennen wir demnach, dass aus dem gellert'schen Kreise für den Kunstgesang eine neue schönere Zeit nicht begründet, der Gemeindegesang aber durch einige ansprechende, doch weder tiefe noch dauernde Melodieen bereichert ward. Das gesammte Jahrhundert war auf diesem Gebiete mehr vielbemüht als fruchtbar; das Uebergewicht des Kunstgesanges erdrückte den der Gemeinde, und so war im Ganzen mehr ein Verfall als kräftiger Anwuchs in dieser vielbewegten Zeit (481. 547). — Ein Abbild der Zeit geben, mit wenigen Ausnahmen reinerer und strengerer Haltung, die meisten der innerhalb des Jahrhunderts erschienenen *Melodieenbücher*, an denen auch der äusseren kirchlichen Anwendbarkeit dieses zuwider war, dass sie immer häufiger *ohne Worte* erschienen (484), eine Weise, die sich seitdem zum Schaden des Gemeingesanges verbreitet hat und nur an wenigen Orten, z. B. in den reformirten Gesangbüchern in Emden, nicht eingedrungen ist; hier stehen in den meisten noch gebräuchlichen Büchern Ton und Wort über einander, und wohl mag diesem Umstande zugeschrieben werden, dass hier gegen die gewöhnliche Erfahrung die Calvinischen in der Kirche besser singen als die Lutherischen.

Bis hieher sind wir dem Verf., so weit es möglich war, erzählend nachgefolgt; sei es erlaubt, mit einigen allgemeinen Bemerkungen, Rück- und Umblicken von dem grossen Werke liebevollsten Fleisses Abschied zu nehmen. Es kann vor Allem — zwar mehr von Aussenstehenden, die den Werth solcher Forschungen nicht in sich gefühlt haben, aber auch unter ihnen sind achtbare Stimmen nicht zu überhören — von diesen nun kann gefragt werden, welchen *allgemeinen* Werth solche ausgedehnte Forschungen über eine einzelne Erscheinung des Kunstlebens für die Wissenschaft, die Kunst, die Menschheit selber haben? Wollten wir uns mit der Antwort begnügen: „Kommt her und sehet! die Kunst hasst Niemand als der Unwissende", so würde das die Widerwilligen nicht bekehren. Auch möchten wir nicht durch Hinweisung auf den Reichthum anderweitiger neben dem Hauptthema durchgeführter Erörterungen gleichsam zum Genusse verlocken, so gross auch dieser Reichthum ist, der hier dem wissenschaftlich Strebenden geboten wird. Vielmehr erfüllt das Werk, wie es da ist, nicht blos den nächsten Zweck, sein einmal gewähltes Thema durchzuführen, sondern dieses Thema selbst trägt in sich eine Bedeutung, die es solcher Behandlung bedürftig macht. Der evangelische Kirchengesang der Gemeinde ist eine einzige Erscheinung, wie sie in dieser Gestalt nirgend als in unserem Vaterlande gewesen, der Heimath des Tiefsinnes im Glauben, Schauen und Bethätigen der offenbaren Religion. Die innigste Verbindung des Volksthümlichen mit dem Heiligen, wie sie seit den glücklichen Zeiten des heidnischen Phidias nicht wieder in der Welt erschienen war; die Gesundheit und Frömmigkeit, die weltliche Tüchtigkeit im Heiligen erscheinend und ihr Widerschein, die Heiligung des äusseren volksthümlichen Lebens — nirgend ist sie in so reiner Gestalt erschienen, als in den ersten Menschenaltern nach Luther in dem kirchlichen Leben der deutschen Gemeinde, das bezeuget eben die Geschichte des Kirchenliedes, und das lehret dies Buch. Die einzige Erscheinung ist in sich bedeutend genug, um eine ernste Hingebung in Anschauung und Forschung zu verlangen. Einer solchen nur gelingt es, das Entschwundene wieder zu beleben, nicht zu eitlem Einzelgenusse, sondern zur Erneuung des kirchlichen Lebens selbst, so weit dies möglich ist. Dieses ist die zweite, besondere Tendenz, der dieses Werk zugewandt ist, woraus sich die andere entwickelt, des deutschen Volkes schönste, lebendigste Werke, so weit sie jener Richtung entsprossen sind, ihm selbst zum Gedächtniss und frischen Genusse, ja möglichst zur Weiterführung darzubieten — auch wohl die Waffe in die Hand zu geben wider die, welche behaupten, nur Rom und die alte Kirche und der glücklichere Süden sei im Stande, dem Christenthum würdige Schönheit zu gestalten.

Denn das zeigen die durch den würdigen Forscher wiederbelebten, dem Staube der Bibliotheken entrissenen herrlichen Werke unserer kirchlichen Sänger und Setzer: eine Innigkeit und Vertiefung der Kunst, wie sie in keiner Zeit und bei keinem Volke gewaltiger war, in menschlich schönem Gehalte, ebenbürtig den herrlichsten Gebilden italienischer Kunst, die nur anders, nicht frommer und tiefer spricht in Raphael und Gabrieli. Und welcher stetige organisch geschlossene Gang der Entwickelung! den wir freilich erst aus Winterfeld's Darstellungen in so natürlicher Folge entstehen sehen, aber doch auch in sich wirklich, objectiv erschauen, nicht durch logische Gliederung im Sinne der Schule dargestellt, sondern durch redende Zeugnisse geschichtlicher Erscheinungen. Die erste Zeit, so lange Luther wirkte, das dunkle Suchen der Kunstgestalt, die sich nicht zur Schönheit abschliessen kann, so lange im Leben der erste Kampf des Glaubens woget: da ist es die unschuldige Stimme des Volkes allein, die in ursprünglicher Schöne erscheint, mit ihrer tüchtigen gesunden Wahrheit in die heiligen Räume eintretend; die Setzer haben noch nicht Erlebniss und Ruhe genug, um als Künstler frei zu wirken. Die zweite Zeit, die nächsten Menschenalter nach Luther umfassend, in sich beruhigter, zu heiterem Bilden durchdringend, gewährt uns die einzige Erscheinung Eccard's des göttlichen Sängers, in welchem alle hohen Gaben des Geistes vereint wirken,

Digitized by Google

um seelige Gebilde voll tiefer Frömmigkeit, erfüllter Glaubensfreudigkeit, kirchlich und künstlerisch zu vollenden. Das dritte Zeitalter, die unseeligen Tage des deutschen Glaubenskrieges, der römischen List, der französischen lügnerischen Zwingherrschaft — dieses Zeitalter trägt dem Gesange keine neue Blüten, es strebt vielmehr, die schöne alte Kraft frommer Gesänge zu zerlösen, und wendet sich welscher Sinnlichkeit zu; wenige Hochgesinnte suchen das Erworbene festzuhalten, können jedoch dem Drängen der Zeit nicht widerstehen. So tritt das letzte Zeitalter heran, der Vergangenheit absichtlich entfremdet, das hohe Gut volksthümlichen Gesanges einem fremdüberkommenen Scheinleben aufzuopfern, aber hier erheben sich die mächtigen Gestalten zweier hochbegabter Sänger, die eine neue heilige Kunst begründen, zwar nicht kirchlich im älteren evangelischen Sinne, aber voll ächter Frömmigkeit doch ein neues selbständiges Leben geistlicher Tondichtung entfaltend, das innerlich der ersten seeligeren Zeit verwandt ist. Nach ihnen beginnt das Reich der reinen Weltlichkeit in der Kunst, dem auch wir zeitlich angehören und in die Kirche keinen Rückweg finden, als durch die Töne jener Zeiten, denen die Kirche Lebens- und Weltgeist war. Dies sind die Grundzüge jenes Gemäldes, das uns das vorliegende Werk nicht in belehrender Erörterung allein, sondern in anschaulichen Bildern überzeugend vorführt. Ueberzeugend! denn das ist eine seltene Kunst, die Geschichte unverstellt selbst reden zu lassen, und zugleich mit weiser Beredtsamkeit die aufgefundenen Ergebnisse so darzustellen, dass auch Widerstrebende sie anerkennen müssen, wie wir davon an den Beurtheilungen Graun's, S. Bach's u. a. Beispiele erlebt haben. — So eine ächte Geschichtsdarstellung, d. h. Wiederbelebung des Vergangenen, hat nicht allein für ihre einzelne Aufgabe Bedeutung, sie wirkt wie alles Musterhafte, alle wahrhaft schöne Darstellung, auch ausser ihrem Bereich. Wer sich, möge er nun Tonkünstler sein oder nur ferner Theilnehmer, nur einmal an den lieb- und lebensreichen Darstellungen dieses Werkes von Herzen erfreuet, dem ist die Bahn auch gebrochen zu anderer Erkenntniss, und er wird, wo er geschichtlich Lebendiges erschauen will, den Weg erahnen, der zur Tiefe führt.

In vollem Maasse wird diese Freude des Anschauens und Erkennens dem zu Theil, der auch die übrigen Werke des Verf. sich zu eigen macht. In *Gabrieli* (1834) ist die mit Eccard gleichzeitige Blüte katholischen Kirchengesanges mit ähnlicher Treue, innerem Erfassen und äusserer Anschauung vorgetragen. In mancher Hinsicht ist jenes Werk dem späteren ergänzend zuzuziehen; so namentlich ist zur Erläuterung älterer und neuerer harmonischer Systeme der wichtige Abschnitt über die *Chromatiker*, als Uebergangsstufe von den Kirchentönen zu den neueren Tonarten unentbehrlich."— Ein anderes Werk unseres Verf., das nicht so bekannt scheint wie seine Bedeutung verdient, ist die zur Feier der Buchdruckerkunst 1840 herausgegebene Sammlung:

„Dr. *M. Luthers geistliche Lieder*, nebst den während seines Lebens dazu gebräuchlichen Singweisen, und einigen mehrstimmigen Tonsätzen über dieselben von Meistern des 16. Jahrhunderts.“ Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1840. Fol.

Diese Sammlung kann man als Vorläufer des grösseren Werkes über evangelischen Gesang betrachten; doch ist sie auch von eigenthümlichem Werthe. Dem Geschichtsforscher wichtig sind darin die ursprünglichen Vorreden Luthers und die ursprünglichen Texte seiner Lieder, in der Sprache und Schrift seiner Zeit wiedergegeben; dem Freunde der Tonkunst von höchstem Werthe die sämmtlichen dazu gehörenden Weisen theils weltlichen, theils geistlichen Ursprunges, welche nicht alle in dem grösseren Werke wiedergegeben sind. Von den ausgeführten Tonsätzen sind nur zweie

Nun freut euch liebe Christen g'mein von *B. Ducis* vierstimmig, und

Aus tiefer Noth von *Eccard*, fünfstimmig

auch in dem Evang. Kirchengesang (I. Nr. 18. 135) wieder gebracht; die übrigen sonst unbekannt, darunter zwei höchst vorzügliche von *St. Mahu* und *Eccard* über: „Ein' feste Burg.“ — Sodann ist jene Sammlung auch darin interessant, dass sie die älteste Gestalt der Buchstaben- und Notenschrift diplomatisch getreu wiedergibt mit neuer frischer Pracht; endlich sehen wir am Schlusse die geliebte Handschrift Luthers an dem ersten Entwurfe des Liedes: „Vater unser im Himmelreich“ nebst einem nachher ausgestrichenen Entwurf einer Melodie dazu, welche in kräftigen Zügen, der „festen Burg“ in einigen Wendungen entfernt anklingend, in heller jonischer Tonart dem Wortinhalte wohl entspricht, doch seine Tiefe nicht ausdrückt; sollte Luther selbst die später gebräuchliche kräftige in dorischer Tonart vorgezogen haben?

Alle diese Werke zusammen geben ein Bild schöner Zeiten der innigsten Vertiefung unseres und des italienischen Volksgeistes aus den Jahrhunderten, wo die Kirche das Leben umfing wie eine Mutter das Kind im Arme hält. Ob jene Zeiten jemals wiederkehren, oder auch nur verwandte an Kraft und Innigkeit? Der Zeitgeist ist geneigt, es zu verneinen, gewiss aber ist, dass auf keinem anderen Wege, als durch Wiederbelebung jener Werke voll wahrer Frömmigkeit für uns eine neue heilige Kunst möglich ist. Für diesen Zweck wäre, wenn nicht ein Auszug aus dem geschichtlichen Texte selbst, den wir für schwierig, fast unmöglich halten, — doch eine besondere Herausgabe der Musikbeilagen höchst erwünscht, nebst einzeln dazu abgedruckten Singstimmen. Wenn das letzte zu weitläufig scheint, so könnten doch wenigstens alle Lieder von Prätorius, Hassler, Eccard, Stobäus und wenigen Anderen abgedruckt, viele bisher Unbekannte gewinnen und zu begeisterten Freunden jener Zeit machen, die uns fast wie eine unbekannte muss wieder erworben werden.

Ausser den am Schlusse angeführten Druckfehlern sind mir folgende aufgefallen:

Text, S. 340 die Singstimme muss den Tenor- statt des Altschlüssels haben. — S. 370 Z. 18. l. zwar statt gar. — S. 382 Z. 24. l. ich st. ist. — S. 589 Z. 11 v. u. l. 1, 78 st. II. 78.

Beispiele, S. 152 Reihe 2 Syst. 4 T. 4 die zweite Note der Sopranstimme muss ein Achtel statt des Sechs-

Digitized by Google

zehntels sein. — S. 155 R. 2 S. 1 T. 3 die letzte Note der Oboe muss H statt A sein. — S. 211 R. 1 S. 1 T. 2 die vierte Note muss F statt Es sein. — S. 235 R. 1 S. 9 T. 2 muss der Bass als dritte Note D, nicht C haben. — S. 235 R. 2. S. 8 T. 1 letzte Bassnote F statt Fis. — S. 236 ebenda im zweiten Tacte F st. Fis.

Emden, Ende August 1847.

Dr. *Eduard Krüger.*

Prinz Eugen, der edle Ritter.

(Beschluss.)

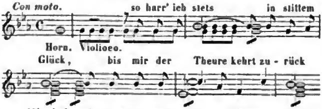
Das kurze Finale hat in musikal. Beziehung keine besonderen Anziehungspunkte, ist aber dafür in seinen scenischen Situationen desto interessanter. Es beginnt mit dem fanfarenartigen Satze des ersten Final's „Der Teufel selbst im Kriege", welchen die siegreichen Dragoner anstimmen. Eugen, von Jacob und Engell. auf die Scene geführt, singt seinen Dank in einem Allegretto. Der tapfere Wachtmeister aber, gleichsam diesen Dank abzulehnen, meint, man müsse jetzt dem Spion (Conrad) nachsuchen, und indem er sich dabei der Worte des Uhrenhändlers erinnert, citirt er zugleich — eine artige Reminiscenz — das Lied selbst. Da — welche Ueberraschung! ertönt, durch das Fatum der Oper herbeigeführt, das Glockenspiel im Kamin, und — „Hört ihr? er liefert selbst sich aus!" singt Jacob dazwischen. „Heraus mit dem Verräther!" ruft jetzt der Chorus in einem kräftigen Presto E moll ¾, und des Armen „Gnade!" wird durch ein mehrfaches „Nein!" mächtiger Accorde erwidert. Indem sie ihn nun, nebst dem entdeckten Castellan, wegführen, stimmen die Soldaten, Beiden zum Hohne, noch einmal das Uhrenlied mit seinem bedeutsamen Text an. Die Worte werden während des Marsches noch hinter der Scene fortgesungen und der Vorhang rollt langsam herab.

Nach alter Sitte und Gebrauch könnte jetzt die Oper aus sein, denn das gute Prinzip hat gesiegt, der Verrath ist bestraft, und — es bedarf keines besonderen Scharfblickes — im Hintergrunde stehen Altar und Priester; allein wo bliebe die Beendigung? das Lied muss ja beendigt werden, und der Dichter hat wirklich dafür gesorgt, dass auch der dritte Act die Theilnahme noch in Anspruch nimmt. Dazu ist namentlich der Corporal Peter eine geeignete Figur. Er war 2 Jahre lang französischer Gefangener, und bemüht sich jetzt, Galanterie unter die Oestreicher zu bringen.

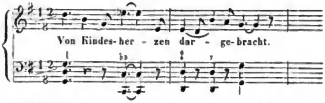
Ein Entreact in Es dur, worin noch einmal das Uhrenlied erklingt (wohl ihm, dass man dessen Melodie nicht so leicht überdrüssig wird!) gewährt uns Zeit, Engelliesens Zelt zu betrachten. Zu beiden Seiten sind zwei Eingänge, den Hintergrund aber bedeckt ein grosser Vorhang.

An der Spitze junger Marketänderinnen, die ein umkränztes Ehrenfässlein mit der Aufschrift „Engelliese" tragen, erscheint Peter Kurzbein manüvrirend. Sie stellen sich vor den Eingang rechts und singen ein 2stimmiges Chorlied von 3 Couplets in G dur, dass sich wieder durch naive Cantabilität auszeichnet. Der Schluss ist in der That originell:

Da überrascht die Angesungene ihre Colleginnen, und nach Gerede von Heldenthaten, bevorstehender Hochzeit u. s. w. entfernt sich der Chor und Engell. preist in einer Arie das Glück, einen solchen Geliebten zu besitzen. Von dieser Arie in Es dur mit Rec. ist die Preghiera mit Harfe „Herr der in der Sternen Höhen", G dur 12/8, der gelungenste Theil. Das Con moto, als Uebergang zum Allegro, ist sinnig und erregt Aufmerksamkeit, wie überhaupt Schmidt dergleichen Uebergänge glücklich behandelt. Diese Stelle heisst so:



Weshalb aber auf dem Accent: „Theure" die kl. Sext Ces? und das ist ein Punkt wo sich Schmidt, gleich so vielen anderen Componisten, und trotz seiner Aufmerksamkeit auf Charakteristik, einer schwer zu rechtfertigenden Willkür überlässt. Nicht selten verfällt auch er in diesen so beliebten anticharakteristischen Schnitzer, und so eben erst, gerade in dem gelungenen Gebet, G dur, stört uns folgender Satz:



Weshalb auf das arme Herz des Kindes dieses drückende Es über dem C moll-Accord! Bei dieser Gelegenheit sind auch Verstösse gegen Declamation zu rügen, welche, wenn sie auch aus Indolenz entspringen, nichts destoweniger doch stören. Was soll sich aber der Uebersetzer erlauben, wenn der deutsche Componist in seinen Original-Werken darein verfällt? Ich hebe nur folgende Stelle in demselben Con moto dieser Arie hervor, da sie mehrfach störend ist:

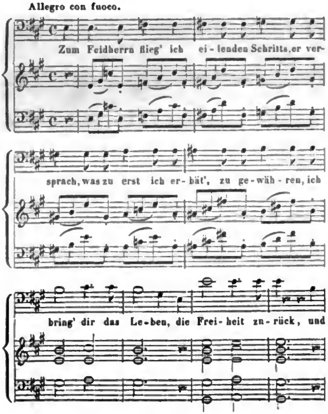
Das Thema des Allegro: „Ach welch freudig Leben füllet das Herz" ist wieder ein recht aus der Tiefe empfundenes, wie sich überhaupt der Componist gerne auf den Tonwellen der Freude schaukelt. Wie aber die Sängerin mit folgender Stelle zurecht kommen will:

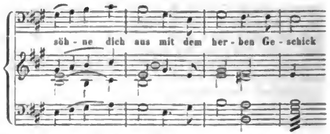
Digitized by Google

ist ihre Sache. Uebrigens ist dieses Allegro wieder ganz in französischer Manier gehalten, und erinnert um so mehr an die Arie der Regimentstochter, da die Situation ihr ähnlich ist, denn sie singt von Ruhm und Vaterland, während ihre Kameraden dazu kommen und sich zum effectvollen Schlusse mit in die Arie mischen. Ueberhaupt braucht wohl nicht erinnert zu werden, dass Eugen im Ganzen als eine zweite Auflage unserer Regimentstochter betrachtet werden kann.

Jacob wird nun im Triumph hereingeführt, der, nach empfangenen Glückwünschen, seiner Braut abermals 3 neue Verse seines Liedes — d. h. mit dialogischen Unterbrechungen — recitirt. (Auf der Frankfurter Bühne blieb dieser 8te Vers: „Prinz Eugenius auf der Rechten" weg.)

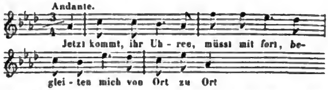
Diese Scene wird durch Kurzbein und die Dragoner unterbrochen, die den Uhrenhändler gefangen bringen. Kriegsgericht und kurzer Prozess stehen ihm bevor, da entdeckt es sich, dass er Jacob Venus' Bruder ist, den er so lange vergebens sucht. Das Dämmerlicht, das über der Wahrscheinlichkeit eines jeden Operntextes schwebt, lässt diese späte Entdeckung zu, mit welcher folgendes Terzett A dur eintritt. Es zerfällt in die Elemente des Erstaunens und Entzückens, ist höchst sangbar und wieder von grosser Wirkung. Ein Mittelsatz Jacobs, reich an dramatischem Leben, verdient hervorgehoben zu werden:





Bemerkenswerth ist namentlich der Anfang dieses Trio's, bei welchem der Form nach dem Componisten wohl das herrliche erste Finale aus dem Wasserträger vorgeschwebt haben mag, obgleich weder eine rhythmische noch melodiöse Reminiscenz nachgewiesen werden kann. Sechzehn Tacte lang erst pp, nach und nach cresc. wird auf dem Grundtone A mit der Quinte E der A dur-Accord vorbereitet, — während die Singstimmen sich in zweifelhaftem Entzücken fragen — bis dieser dann in vollem Forte und einem Unisono der Singstimmen losbricht, die volle Gewissheit des Glücks und des Wiedersehens verkündet. Dieses Terzett ist eine der gehaltvollsten Nummern der Oper.

Während Jacob abeilt, um Gnade für Conrad zu erbitten, nimmt die Sache natürlich eine andere Wendung. Conrad tröstet sich nun leichter über den Verlust Engelliesens, und singt, da er allein ist, das gemüthliche Lied:



Die Dichtung darf eben so gut wie die Musik in's Archiv dauerhafter Erinnerung gelegt werden.

Im folgenden Dialog will Kurzbein den Gefangenen vor das Kriegsgericht führen, da erscheint Jacob als Deus ex machina, berichtet, dass der Castellan Alles gestanden habe, Conrad frei sei, und — ihm selbst in seiner Wehmuth unterwegs ein neuer Vers eingefallen wäre: „Prinz Ludwig der musst aufgeben sein Geist und junges Leben". Fürwahr, das alle Schranken durchbrechende Dichtertalent Jacob's ist zu bewundern! Er trägt diesen Vers vor, welcher darauf dreistimmig wiederholt wird. Obgleich das Lied für uns nicht mehr neu ist, so spricht seine gemüthliche Behandlung doch hier wieder zum Herzen.

Der Ausgang ist leicht zu errathen. Prinz Eugen erscheint, und verlangt, dass Engelliese — er vergleicht sie mit einer schwer einzunehmenden Festung — sich nun dem Wachtmeister übergebe. Da fragt sie: „wie es denn mit der Festung Landau stehe?" und erinnert dabei auch an ihr gegebenes Wort. Da bringt ein Adjutant die Nachricht, dass der Magistrat so eben ausziehe, um dem Generalissimus die Schlüssel der Stadt zu überreichen. Eugen entfernt sich mit seinem Gefolge, nachdem er dem Brautpaare ein günstiges Horoskop gestellt hat. Das kurze Finale, das mit Fanfaren und Vivat be-

Digitized by Google

ginnt, hat nur in so fern Bedeutung, als sich das erste Uhrenlied im Ensemble wiederholt, und während dem Jacob wieder einen glücklichen Moment hatte, denn er singt plötzlich: „Haltet ein! auch *mir* schlug die Stunde, denn wisst, mein Liedlein jetzt beendet ist". — Darauf recitirt er den Vers: „Der Seraskier muss sich ergeben", vom Chor und dem ganzen Orchester wiederholt, und unter einem Lebehoch! (eine Imitation der letzten Takte des ersten Final's) reicht endlich Engelliese dem Dichterhelden der Oper ihre Hand. Zugleich theilt sich der Vorhang, man erblickt die Festung, den Magistrat, das Volk, und Eugen der edle Ritter sprengt hoch zu Ross über die Brücke in die Stadt.

Ist dieser scenische Effect auch in Frankfurt gestrichen worden, so steht er doch im Buche.

Ich glaube hiermit einen unbefangenen Blick in diese Oper gethan und den Leser mit ihren Hauptvorzügen und Schwächen in so fern bekannt gemacht zu haben, als es möglich ist, den Geist einer Musik mit Worten und einigen Notenbeispielen anzudeuten. Es sind alle Anzeichen vorhanden, dass *Prinz Eugen* die Runde bei den deutschen Bühnen machen wird. Dieses, und die Achtung für das Talent des Componisten, hat mich bestimmt, mich dieser Arbeit zu unterziehen. *C. G.*

Ein Concert am Hofe Napoleon's.

*Brief eines Musikliebhabers an seinen Freund ***.*

(Beschluss.)

Wie in dem fraglichen Concerte die Sänger und Spieler, so machte hier auch mein Historikus, der alte Klavierstimmer, eine Pause, die wir mit Champagner ausfüllten. Alsdann begann er von Neuem:

Auf dem Pianoforte lag eine Flöte von Kristall; der Kaiser hatte sie, als er in der Zwischenzeit mit den Künstlern sprach, in die Hand genommen, sie betrachtet und wieder hingelegt. Drouet schien sich sehr zu ärgern, dass er nicht aufgefordert wurde, das Instrument zu versuchen; wie es mir vorkam, merkte der Kaiser dies und machte sich ein Vergnügen daraus, diesen Aerger zu verlängern. — Der zweite Theil des Concerts begann mit dem Terzett: „Le faccio un inclino", gesungen von den Damen Barilli, Grassini und Perrini. Das „Vergogna, vergogna!" wurde herrlich vorgetragen, und erst zwanzig Jahre nachher habe ich es wieder so gut von der Pisaroni gehört. — Das zweite Stück des zweiten Theiles war eine Arie, gesungen von Porto; dann kam ein Duett: „Che bella vita", vorgetragen von Tacchinardi und Barilli; ferner eine Arie (in C moll) von Mayr, gesungen von Crescentini. Madame Barilli legte diese Arie allemal ein, wenn sie die Rolle der Gräfin in „Figaro's Hochzeit" sang. Jetzt sollten Nadermann und Dusseck ein Notturno spielen (das Wort Notturno kam damals in die Mode) für Harfe und Pianoforte, und zwar auf Melodieen aus Berton's Aline, Königin von Golconda, einer damals sehr beliebten Oper. Kaum aber hatten die Herren angefangen, als mehrere Saiten der Harfe sprangen; der Kaiser sagte laut genug, dass ich's hören konnte: die Harfe mache ein Rottenfeuer, und die armen Harfenisten seien in der That recht unglücklich, dass sie die Hälfte ihres Lebens damit zubringen müssten, ihr Instrument zu stimmen und Saiten darauf zu ziehen. Das Notturno wurde ersetzt durch den ersten Satz einer Sonate in B von Dusseck, welchen dieser mit vollkommener Feinheit spielte. Herr von Talleyrand bemerkte dabei: „Sehr schön! Wenn Dusseck eine Sonate spielt, so sagt Niemand: *Sonate, que me veux-tu?*" — Dann folgte ein Ensemblesatz aus einer Messe, welche Paer zu Amsterdam componirt hatte, als er, nach der Abreise des Königs Ludwig, sich mit dem Kaiser dort aufhielt. Zuletzt kam Adagio und Rondo aus dem dritten Concerte von Drouet, das er später der Catalani widmete. Jetzt stand der Kaiser auf, kam noch einmal an's Pianoforte und sagte: „Vortrefflich, vortrefflich! es ist wunderbar, so auf der Flöte zu spielen! Welche Leichtigkeit! Und Sie, Herr Dusseck, Sie *singen* auf dem Pianoforte; das Instrument erhält unter ihren Fingern einen ganz anderen Ton. Und Sie, meine Herren, setzte er zu den Sängern gewendet hinzu, es kommt mir vor, als ob Sie immer besser sängen. Machen Sie wohl noch Fortschritte, Herr Crescentini?" — „Ich denke nicht, Sire." — „Und Sie, Herr Dusseck, denken Sie wohl, dass Sie einmal noch besser spielen werden, als Sie diesen Abend gespielt haben?" — „Ich hoffe es, Sire." — „Und Sie, Herr Drouet, lernen Sie noch?" — „Ich, Sire, ich lerne alle Tage, dass ich fast noch nichts gelernt habe." — „Ja, ja, so ist es! die Grenzen treten immer weiter zurück; der Künstler bildet sich ein, er sei am Ende *seiner* Welt angelangt, wenn er ein Ziel, das er sich steckte, erreicht hat. Aber keineswegs! Das Feld wird immer weiter. Entmuthigt Sie das wohl manchmal?" — „Niemals, Sire! ich würde meine Flöte verbrennen, wenn ich einen Tag erlebte, ohne einen Fortschritt zu machen." — „Ah, Sie sind wie Herr Paer, der sich das Leben nehmen will, wenn er eine hübsche Melodie nicht findet. Sie müssten also ein unverbrennliches Instrument haben, wie dieses zum Beispiel; möchten Sie dasselbe nicht versuchen?" Damit gab er Drouet die Kristallflöte, die er schon einige Augenblicke vorher in die Hand genommen hatte. — „Sire, sagte Drouet, ich sterbe vor Verlangen, seine Bekanntschaft zu machen". — „Wenn das Instrument reden könnte," antwortete der Kaiser, „so würde es wahrscheinlich, in Bezug auf Sie, das Nämliche sagen." — Drouet setzte die Kristallflöte an den Mund, wiederholte mehrere der hübschesten Melodieen, die wir den Abend über gehört hatten, mit einigen Variationen, und schloss mit einer Coda, deren erste Takte er mir auf meine Bitte aufgeschrieben hat. „Sie machen", sagte der Kaiser, „mit diesem Instrument was Sie wollen; es ist gut, dass Sie nicht vor hundert Jahren gekommen sind, man hätte Sie für einen Zauberer angesehen und lebendig verbrannt. Sie haben sich dieses Instrumentes vortrefflich bedient: es ist in guten Händen, behalten Sie es!" — „Sire, ich empfinde die lebhafteste Dankbarkeit für diesen Beweis von Wohlwollen

Digitized by Google

und das Andenken an diesen Abend wird stets den ersten Platz unter meinen liebsten Erinnerungen einnehmen." — Der Kaiser fuhr fort: „Im nächsten Concert spielen Sie mir etwas auf dieser Flöte vor, und nehmen Sie als Motif das *Voi che sapete;* Sie, der Sie Variationen so schön zu machen wissen,*) Sie werden aus dieser Melodie etwas sehr Hübsches machen. Aha, Herr Paer, Sie machen grosse Augen, wenn man von Mozart spricht. Sie haben Recht, Mozart's Musik ist sehr gute und sehr schöne Musik, aber man muss mehr als bloser Liebhaber, ja selbst mehr als bloser Musiker, man muss guter, sehr guter Musiker sein, um diese Musik zu würdigen. Man macht jetzt in Frankreich sehr gute Musik, und wenn Rousseau noch lebte, würde er nicht mehr sagen: „Junger Tonsetzer, wenn du Genie hast, so eile, fliege nach Neapel, nimm den Metastasio zur Hand, und componire; wenn du es nicht hast, so mache französische Musik!" Ihre Musik, Herr Paer hat italienische Melodie und bisweilen deutsche Harmonie. Manchmal sind Sie Jomelli, Leo, Durante, Pergolese (haha! jetzt machen wieder die Sänger grosse Augen), und dann sind Sie auf ein Mal ein wenig Haydn, und auch wieder ein klein wenig Mozart. In dieser Messe, die Sie zu Amsterdam geschrieben haben, sind Sie oft gelehrt gewesen. Modulationen, Imitationen; man hört ein Thema im Basse, dann dasselbe Thema auf einer anderen Tonstufe in den Mittelstimmen, dann wieder in der Oberstimme; dann kommt eine Episode daraus mit Modulation. Das Stück, das ich hier meine, ist eine Fuge, nicht wahr, Herr Paer?" — „Ja, Sire, es war die Schlussfuge." — „An *Amen's,*" fuhr der Kaiser fort, „fehlte es darin nicht; und eine Dame, die bei der Aufführung der Fuge in meiner Nähe war, konnte sich beim letzten Amen des Ausrufes nicht enthalten: „Ach ja, Amen!" Es kommt mir vor, als ob diese Messe etwas nach den Nebeln des Zuidersee's schmeckte." — „O," rief der Componist, „Ew. Majestät haben ganz Recht, diese Messe ist abscheulich." — „Nein, nein," beruhigte ihn Napoleon, „keineswegs, keineswegs! Sie können in der Musik nichts Abscheuliches machen. Ich liebe es nicht, wenn die Kirchenmusik mit der Theatermusik Aehnlichkeit hat, und umgekehrt, es müsste denn der Gegenstand es erheischen, wie zum Beispiel im Joseph; Méhul hat sehr wohl daran gethan, dort religiöse Gesänge anzubringen. Ein Beweis für die Güte dieses Werkes liegt darin, dass es darin an dem fehlt, was den Herren ihr Glück verschafft, ich meine die Liebe und die Frauen. Apropos Joseph: componiren Sie doch Etwas über die Romanze, Herr Drouet; Sie ziehen aus Ihrem Instrumente so schöne, so wahrhaft bezaubernde Töne; diese Romanze auf der Flöte, in den mittleren Tönen, muss köstlich sein, d. h. wenn Sie dieselbe spielen. Ich rathe Ihnen, Herr Paer, wenn Sie eine Oper componiren wollen, nicht nach Amsterdam zu gehen, um glückliche Eingebungen von Melodieen zu bekommen." — „O Sire, Ew. Majestät haben wohl Recht: man mag in Amsterdam wohnen, wo man will, den ganzen Tag hört man Glockenspiele, Drehorgeln, Blinde, die auf den Strassen singen und spielen; und des Nachts den Nachtwächter, den *Klappermann.*" — „Ah," fiel der Kaiser ein, Herr Paer hat holländisch gelernt; ja, so heisst es, *Klappermann.*" — „Sire, ich werde diesen hässlichen Namen niemals vergessen, denn der Klappermann der Strasse, wo ich wohnte, hat mich sehr unglücklich gemacht. Des Nachts sang er alle halbe Stunden ein Lied, um den Schlafenden kund zu thun, welche Zeit es wäre. Ich habe ihm Geld geschickt, damit er schweigen sollte, er hat mir's aber zurückgeschickt und mir dazu sagen lassen, ich wäre ein Narr." — „Die Holländer, Herr Paer, sind freimüthig und lieben sehr die Musik, selbst wenn sie schlafen. Es sind merkwürdige Leute, diese Holländer; in den kleinsten Städten gibt es ein Concert der Adeligen, ein Concert der Kaufleute, ein Concert der Bürger, ein Concert der Arbeiter; oftmals vereinigen sich die verschiedenen Classen, um Musik zu machen, und sie stimmen zusammen, wie die Noten von verschiedener Geltung in einer Partitur zusammenstimmen: eine Note von langer Geltung steht im Verhältniss mit Noten von kurzer Dauer, aber sie sind so geordnet, dass Alles gut geht. Die Batavier sind einmal so; in einem Concerte, wo sich Alles vereinigt, hört man ein Pianoforteconcert von einer Gräfin spielen, dann eine Arie von einem Bäcker singen, dann Variationen für die Clarinette von einem Banquier vortragen, darauf ein Duett, gesungen von einer Baronin und einem Müller; dann kommt ein Violinstück, ein Viotti'sches Concert, das ein Schiffer spielt, u. s. w. Die Holländer haben viel Urtheil, viel gesunden Verstand; aber das Clima! Der arme Crescentini! als er von dort zurück kam, war er sechs Monate lang heiser. Eben jetzt, Herr Paer, in dieser Stunde, zu Amsterdam der Klappermann!" — „O Sire, es ist mir, als ob ich ihn hörte!"

Nach einer ferneren Pause beschloss der brave Stimmer seine Mittheilung folgendermaassen:

„Madame Grassini," sagte nun Napoleon, „sollte noch jenes kleine venetianische Lied singen, das sie so entzückend vorträgt." — „Um gut zu singen, Sire," versetzte die gewesene Geliebte des Kaisers, „bedarf es des italienischen Clima's. Die feuchte Luft von Paris verdirbt die Stimme. Wenn ich die Sonne von Paris sehe, kommt es mir immer vor, als sähe ich den Mond von Neapel." — Nach diesem venetianischen Liede, das mit vollendetem Geschmack vorgetragen wurde, richtete der Kaiser noch einige huldvolle Ausdrücke an die Künstler, sprach mit Herrn von Talleyrand, mit der Fürstin Borghese, mit der Königin Hortense, mit der Herzogin von Curland, mit dem Grafen von Perigord, und verliess dann mit der Kaiserin den Saal; die Gäste sagten den Künstlern allerhand Schmeichelhaftes, richteten Einladungen an sie, und Jedermann zog sich zurück.

Damit endete die Erzählung des alten Clavierstimmers über das Concert vor Napoleon.

*) Napoleon brachte hier ein hübsches Wortspiel an; er sagte zu Drouet: Nehmen Sie als Motiv das *Voi che sapete — vous qui savez si bien faire des variations.*

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Drittes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 21. October. — Ouverture zu Leonore, von L. van Beethoven. (Nr. II.) — Scene und Arie zu Faust von L. Spohr, gesungen von Fräulein *Sophie Schloss*. — Ouverture aus der Oper „Ali Baba" oder „die vierzig Räuber" von L. Cherubini. — Romanze, Scene mit Chor, und Sextett aus derselben Oper: Nadir — Herr *Wiedemann*; Urs-Kan (Räuberhauptmann) — Herr *Behr*; Ali Baba — Herr *Pögner*; Kalaf — Herr *Meyer*; Delia — Fräulein *von Bastineller*; Morgiane — Fräulein *Sophie Schloss*. — Symphonie von G. Onslow (Nr. 4.) zum ersten Male. Introduction: Largo — Allegro spirituoso; Scherzo: Presto; Andantino cantabile; Finale: Le coup de vent (Souvenir du Rhin). Allegro animato.

Raphael hat 20 Skizzen zu einer Cardinalshand gemacht. Buffon schrieb einen Aufsatz sechzehnmal um. Ariost änderte die 142. und 143. Stanze des 18. Gesanges beinahe ein Dutzendmal; und Beethoven componirte zu derselben Oper nicht allein vier Ouverturen, sondern bearbeitete auch verschiedene Nummern darin drei, vier Mal anders. Solche mühevolle Anstrengungen machten die grössten Geister oft, um ihren hohen Forderungen zu genügen. Von diesem Ernste, dieser Strenge und Ausdauer beim Kunstschaffen wollen Viele nichts wissen. Die erste Eingebung sei die beste, behaupten sie, und daher kommen die unzähligen leichtfertigen und verunglückten Productionen.

Jahre lang bildet der Meister und kann sich nimmer genug thun,
Dem genialen Geschlecht wird es im Traume bescheert.

Die Composition zu der Oper „Ali Baba" begann Cherubini in seinem sechzigsten Jahre, und vollendete sie nach mancherlei Unterbrechungen im siebzigsten! Ein schwächlicher, kränklicher Greis also schuf diese vom raschesten Jugendfeuer durchglühte Musik. Welche Unabhängigkeit des Geistes von dem Körper! Jener blieb jung, während dieser verwitterte; jener konnte heiter sein und kräftig, während dieser siechte, litt und ermattete. — Ouverture und Gesänge, obwohl von Orchester und Sängern gut ausgeführt, brachten freilich keine grosse allgemeine Wirkung hervor, aber das ist ja das Schicksal aller tiefsinnigen Meister, der Menge gegenüber, die erst durch älteren Umgang mit solchen Werken das Bedeutungsvolle derselben herauszuempfinden vermag. Leider ist dieses Glück des öfteren Umganges mehreren Cherubini'schen Werken niemals zu Theil geworden, und manche sind erschienen und verschwunden, ohne ihre hohe kunstbeglückende Sendung an die Musikwelt vollkommen erfüllt zu haben.

Unsere Concertsängerin, Fräulein *Schloss*, trat heute zum ersten Mal in dieser Saison auf, und wurde freundlich vom Publikum empfangen. Sie sang die Spohr'sche Arie genau wie der Meister sie hingeschrieben. Sie gebraucht ihre volle, kräftige, kerngesunde Stimme wie die Natur sie geschaffen und ein vernünftiger Unterricht sie ausgebildet. Sie vibrirt nie, und gefällt immer. Fräulein *Schloss* hat freilich nicht blos eine schöne Stimme, sondern auch Verstand. Dass man solche Dinge jetzt als Lob besonders hervorheben muss, wenn von Sänger und Sängerinnen die Rede ist!

Was die Onslow'sche Symphonie betrifft, so wurde sie dieses erste Mal nur von der Achtung applaudirt, nicht von der Begeisterung. Das Werk ist symphonistischer gedacht, als man von diesem Componisten erwarten sollte, der seine Fantasie vorzugsweise nur auf Erfindung zierlicher Quartettdetails gerichtet hat. Angenehme, pikante, oft reizende, immer gut instrumentirte und gut verarbeitete Gedanken vergnügen das Ohr und spielen, manichfaltige Regungen und Wallungen weckend, durch das Gemüth, aber in eine mächtige, abgeschlossene, einheitliche Welt und Stimmung, wie jede beethoven'sche Symphonie sie auf das Bestimmteste in dem Hörer erweckt und erhält, fühlt man sich nicht versetzt. — Das Andantino scheint vom Componisten am Wärmsten gefühlt worden zu sein, und sprach am Meisten an. Das Scherzo ist lebendig, pikant und eigenthümlich. Der erste Satz wirkt am Wenigsten auf's Herz, und das Finale, obwohl in Erfindung der originellste und pikanteste Theil dieses Werkes, überschreitet die Grenzen der Tonkunst zu sehr, um als Tonwerk eine reine Wirkung hervorbringen zu können. „Der Windstoss, Erinnerung an den Rhein", ist es überschrieben. Hätte der Componist uns die Empfindungen seines Herzens, während der Fahrt auf dem Rheine, schildern wollen oder können, und dazwischen das äussere Phänomen des Windstosses kurz und beiläufig mit abportraitirt, so wäre nichts dagegen zu sagen. Aber das Pfeifen des Windes als Hauptsache hinstellen, und Empfindungsklänge nur als Staffage dazwischen streuen, wie der Componist gethan, ertheilt der Tonmalerei mehr Recht, als die Tonkunst ihr zugestehen kann.

Das Werk wurde sehr sicher ausgeführt. Die feinere Ausarbeitung der namentlich zarteren und oft wechselnden Nuancen wurde jedoch zuweilen noch vermisst, wie denn das bei einer ersten Aufführung kaum anders zu erwarten steht.

Hamburg. (Septemberbericht.) Der abgewichene Monat bot in musikalischer Beziehung nur wenig Interesse-Erregendes. Grössere Concerte fanden nicht Statt, und die Oper anlangend, so beschränkte diese sich auf Wiederholungen, von denen die des Verdi'schen Nabucodonosor, welcher seit vielen Wochen geruht hatte, am 1sten September bei sehr besetztem Hause mit glänzendem Erfolge vor sich ging und eine der besten Darstellungen jüngster Zeit abgab. In Betreff der musikalischen Stellung dieses Werkes, also seines Kunstwerthes, sind alle competenten Kunstrichter wohl nur eines Sinnes, und es bedarf darüber keiner weiteren Besprechung. Wir nehmen daher diese Oper, wie sie nun einmal ist, abstrahiren bestmöglich von allen Excentricitäten und Schwächen, und freuen uns lediglich über die höchst gelungene diesmalige Ausführung, die von Seiten sämmtlicher Mitwirkenden ohne Ausnahme auf eine Weise unterstützt wurde, die mit vollem Rechte uns zu unserem obigen Ausspruche berechtigt. Herr *Clement* gab den babylonischen Herr-

Digitized by Google

scher mit derjenigen Würde und Kraft des Vortrages, die ihm in allen ernsteren Rollen so sehr eigen ist. Sein Organ, ein voller schöner Bassbariton, gehört zu den ausgezeichneteren dieser Art, und wäre in der Ausbildung vollkommen zu nennen, wenn ihm nicht leider manchmal die nothwendige auf den Tonansatz und die Tonbildung zu verwendende Aufmerksamkeit entginge, ein Uebelstand, der die letzteren nicht selten mangelhaft macht und namentlich den so unangenehmen sogenannten Gaumenton zu Wege bringt. Madame *Fehringer* hatte die Partie der Abigaïl; die des Oberpriesters Zacharias war in den Händen des Bassisten Herrn *Dalle Aste*. Beide Rollen hätten nicht würdiger repräsentirt werden können. Namentlich war Madame *Fehringer* für die ihrige wie geschaffen, und der Eindruck der mächtigen Stimme dieser Sängerin vollendete das wirklich Ausgezeichnete ihrer durch lebendiges Spiel und höchst dramatische Vortragsweise characteristischen Darstellung. Schade, dass die schon öfter bei dieser Dame gerügte, im Feuer des Vortrags und bei der physischen Anstrengung von ihr oft ausser Acht gelassene Neigung zum Distoniren auch hier sich wieder einige Male bemerklich machte, ein Fehler, dessen Ursprung entweder in früherer mangelhafter Schule oder aber auch im Gehör zu suchen ist. Die Inhaber der übrigen kleineren Rollen, nicht weniger die Chöre trugen auf lobenswerthe Weise das Ihrige bei zum Gesammterfolge, dem vom Publicum die rauschendste Anerkennung fast bei jeder Einzelnummer zu Theil wurde, und das Orchester spielte unter Leitung seines ersten Kapellmeisters, Herrn *Krebs*, meisterhaft.

Nicht so glücklich gelang die Aufführung von Mozart's Zauberflöte, welche am 8ten September Statt fand, und wobei schon vom Hause aus darin gefehlt war, dass die Besetzung der Rollen theilweise den Persönlichkeiten der Darstellenden nicht entsprach, wie denn z. B. Madame *Fehringer*, die sich für das heroische Fach so vorzüglich eignet, in der Partie der Pamina, welche ihr zugetheilt war, nicht an ihrem Platze ist. Aehnliches gilt von Herrn *Clement*, dem es an der zu einem Papageno erforderlichen Beweglichkeit und an munterem Humore des Spieles und der Vortragsweise gar sehr mangelt, der daher auch nur einen höchst langweiligen Vogelfänger abgab. Davon abgesehen, war sein Gesang recht brav, und er that ersichtlich sein Möglichstes; das von ihm und der Demoiselle *Jacques*, welche die Papagena sang, vorgetragene Duett des letzten Actes, und eben so die diesem vorhergehende Arie brachten ihm sogar den lautesten Beifall zu Wege. Herr *Knopp* singt seinen Tamino rein und ungemein ansprechend mit vieler Fertigkeit und schönem Gefühlsausdrucke; Herr *Kaps* den Monostatos zufriedenstellend; ebenso Herr *Bost* den ersten Priester. Endlich, die Königin der Nacht anlangend, so wurde diese Partie von Demoiselle *Babnigg* mit gewohnter Kunstfertigkeit vorgetragen: Ansatz, Portament und Coloratur, so wie Reinheit des Tones und Correctheit der Ausführung liessen Wenig zu wünschen übrig, und ihrer Darstellung folgte die lauteste Anerkennung. Wenn nur Demoiselle *Babnigg*, der wir doch Geschmack genug zutrauen dürfen, sich nicht, der Himmel mag wissen wodurch, hätte verleiten lassen wollen, den Mozart zu verschönern. Verbessert und verschönert eure modernen Italiener und Franzosen, so viel Ihr Lust habt, aber den Mozart lasst ungeschoren; der kann dergleichen nun einmal nicht vertragen, und hat seine Noten wahrhaftig nicht deshalb geschrieben, damit All' und Jeder nur so nach Lust und Belieben daran herumdrechseln und schnörkeln solle. Passt eine mozart'sche Partie einmal nicht für die Stimme oder Gesangesweise eines Sängers oder einer Sängerin, nun, so singe man sie lieber gar nicht, aber versündige sich nicht durch Verbesserungsversuche, die doch einmal hier nicht anwendbar sind. Auch die gute Madame *Fehringer* liess ein paarmal ein solches Gelüste durchblicken, was aber vom Publicum ganz und gar nicht goutirt wurde. Unsere wackere Altistin, Demoiselle *Michalesi*, sang die erste Dame, was der Vorstellung nur zum Vortheile gereichen konnte.

Eine stattgefundene Reprise der Ghitana bot eben so wenig wie die einiger anderen Opern irgend etwas Bemerkenswerthes, was nicht bei früheren Vorstellungen derselben schon von uns besprochen wäre. Dagegen ist in Betreff der am 12. Septbr. aufgeführten Oper Robert der Teufel zu erwähnen, dass Demoiselle *Babnigg* in dieser Partie es nur darauf abgesehen zu haben schien, ihre Kehlfertigkeit in vollem Glanze zu zeigen, im Ganzen aber, und namentlich, was Vortragsweise anlangt, die Rolle so sang, als ob es *contre cœur* geschähe. Herr *Dalle Aste* war diesmal ein ganz vorzüglicher Bertram.

Der bis jetzt unserer Oper noch fehlende lang ersehnte Heldentenor ist endlich von Wien, welches unsere Bühne überhaupt immer ziemlich recrutirt, in der Person des Herrn *Ditt* angelangt. Aber Herr *Ditt* ist kein Recrute mehr. Seine Introduction als Raoul in den Hugenotten, die am 23. Septbr. zur Darstellung kamen, war eine höchst glänzende. Soviel wir nach einmaligem Anhören mit gutem Gewissen berichten können, gehört seine Stimme zu den vorzüglichsten, die in diesem Fache existiren mögen. Frische, Kraft, Fülle und Wohllaut im höchsten Grade sind ihr eigen. Ueber seine Methode, überhaupt aber über Alles, was seine Vortrags- und Spielweise anlangt, lässt sich erst weiterhin ein motivirtes Urtheil abgeben. Herrn *Ditt's* Glanzpunct war diesmal das wirkungsvolle Duett im vierten Acte, nach welchem er unter stürmischem Applaus zweimal hervorgerufen wurde. Den übrigen Theil der Vorstellung haben wir schon besser auf unserer Bühne gesehen, und wollten wir in's Detailliren eingehen, so könnten wir höchstens von sogenannten gelungenen Momenten reden, die denn allerdings vorhanden waren: namentlich sang Herr *Dalle Aste* im dritten und letzten Acte sehr wacker. Den Nevers gab ein Bremer Gast, Herr *Rafael*, sprach aber in dieser Partie eben so wenig an, wie in allen übrigen, und ist offenbar ein Anfänger, der noch mit den ersten Elementen des dramatischen Gesanges im Zwiespalt liegt. Bei einer am 26. Septbr. stattgehabten Reprise sang Hr. *Clement* den Nevers, war jedoch der Rolle noch nicht mächtig. — Concerte anlangend, so findet die Aufführung des Mendelssohn'schen Elias am 9. October, und zwar durch ein ausgezeichnetes Personal unter Leitung des Herrn Kapellmeister *Krebs*, Statt. — Schliesslich noch die Be-

Digitized by Google

merkung, dass der Violinist *Haumann* im nächsten Monate von Paris hier eintreffen wird.

Mailand. Schon bevor die hiesigen Musikfreunde die Büste Bellini's als Denkmal desselben aufstellten, hatten sich die Verehrer der Malibran durch Subscription zu Herstellung eines Denkmal's für dieselbe vereinigt. Obwohl die Kosten desselben nicht völlig gedeckt waren, übernahm doch Pompeo Marchesi die Ausführung, und bereits hat das schöne Kunstwerk, welches die sehr ähnliche Büste der grossen Sängerin darstellt, seinen Platz neben dem Componisten der Puritaner gefunden. Auf dem Postamente ist der Genius der Musik abgebildet, der dem Tone der Sängerin lauscht.

Biographisches.

Die illustrirte Zeitung theilt eine Biographie des beliebten Zeitcomponisten *Joseph Gung'l* mit, der wir Folgendes entnehmen.

Joseph Gung'l wurde geboren den 1. Dezember 1810 zu Zsambek, einem Marktflecken in Ungarn, Pesther Komitat. Sein Vater war ein Strumpfwirker. Den ersten Musikunterricht erhielt er bei dem Schullehrer des Ortes. In seinem 15. Jahre wurde er als Schullehrergehilfe angestellt, lernte in Ofen bei Sämann, dem dortigen Regens chori, Generalbass, gab jedoch im Jahre 1828 das Schulfach auf und trat als Kanonier in das Heer ein. Nachdem er sieben Jahre gedient, ging er als Hautboist zu dem Musikcorps eines Artillerieregimentes, und wurde bald darauf dessen Kapellmeister. Das Regiment lag in Grätz, und dort führte *Gung'l* auch zuerst die Saiteninstrumente bei den Concerten an öffentlichen Vergnügungsorten ein. 1841 erschien seine erste Composition im Drucke: „Erster Ungarmarsch.“ Nachdem *Gung'l* das Regiment verlassen hatte, bildete er eine Kapelle von steirischen Musikern und unternahm mit diesen eine Kunstreise durch Oesterreich, Baiern, nach Frankfurt am Main. Von da ging er, einem Rufe folgend, nach Berlin, wo er auch seitdem geblieben ist. *Gung'l* hat in Berlin die Musik an öffentlichen Orten sehr gehoben, und man kann sagen, dass diese Concerte nichts zu wünschen übrig lassen. Seine Kapelle zählt gegen fünfzig Musiker, und er führt mit derselben die grössten Compositionen, Ouverturen, Symphonieen und dergl. aus. Dass eine Menge Compositionen von ihm erschienen sind, die in ihrer Art zu den besten gehören, ist bekannt.

FEUILLETON.

Leipzig. Am Tage der Einweihung der neuerbauten Orgel in der Neukirche, Sonntag den 24. October, gab der Organist zu St. Nicolai und ordentl. Lehrer an dem Conservatorium der Musik, Herr *C. F. Becker*, zum Besten des hiesigen Taubstummeninstituts ein Orgelconcert, in welchem er eine Reihe der schönsten Tonwerke von J. S. Bach, u. A. die zwei fünfstimmigen Fugen (F moll und Es dur) mit bekannter Sicherheit und Kraft spielte.

Am 19. September wurde in Braunschweig „*Die Braut vom Kynast*“, Oper in drei Aufzügen („grosse romantische dramatische Oper“!), Buch von dem dortigen Opernsänger Fischer, Musik von *H. Litolff*, mit glänzendem Erfolge aufgeführt. Der Componist so wie die Hauptsängerin *Fischer-Achten* wurden nach jedem Aufzuge, die übrigen Darsteller (Frau *Methfessel*, die Herren *Schmezer*, *Bussmeier*, *Pökh*, *Fischer*) am Schlusse gerufen. — Einige Tage nach der Aufführung wurde dem Componisten ein Festmahl gegeben und ihm dabei ein Lorbeerkranz überreicht.

Karl Mayer, der jetzt in Dresden lebt, gab unlängst ein Privatconcert, worin er u. A. sein neuestes Pianoforteconcert vortrug. Ein Fräulein *Marie von Harder*, seine Schülerin, spielte sein Symphonie-Concert. Die junge Dame zeigte ein sehr bedeutendes Talent.

Ernst Richter ist von Breslau nach Halberstadt als Musiklehrer am dasigen evangelischen Schullehrer-Seminar abgegangen. Die Breslauer Liedertafel, deren Vorstand er zwanzig Jahre lang war, veranstaltete ihm eine Abschiedsfeier und beschenkte ihn mit einer Reihe von Partituren klassischer Tonwerke.

Die Wanderungen ganzer Orchester scheinen immer mehr Mode zu werden. Musikdirector *Bilse* aus Liegnitz erscheint mit seinem Orchester in Berlin, um eine Reihe von Concerten zu geben. Dagegen reist *Joseph Gung'l* von Berlin mit seinen Musikern nach Hamburg, um in der Tonhalle zu concertiren. Von Hamburg aber geht der Musikdirektor *C. Berens* mit seinem Chor nach Mecklenburg in gleicher Absicht. — *Johann Strauss* aus Wien concertirt in Berlin.

Am 8. Oktober fand in Bautzen das vierte wendische Gesangfest Statt, wobei zur Aufführung kam: Die wendische Hochzeit, Bild aus dem Leben, von *Seiler*, Musik von *Kozor*. Ueber hundert wendische Sänger und Sängerinnen nahmen daran Theil.

Am 23. und 24. September wurde in Glocester das grosse englische Musikfest gefeiert. Den Anfang machte Mendelssohn-Bartholdy's Musik zum Sommernachtstraum; dann sangen die *Alboni* und der Bassist *Staudigl* italienische Sachen, Miss *Williams* ein deutsches Lied (von Krebs). Stücke aus Haydn's Schöpfung, Händel's Judas Makkabäus, dessen Israel in Egypten, Beethoven's Christus am Oelberge, Mozart's Requiem folgten. — Am zweiten Tage wurde Händel's Messias aufgeführt.

Die Dresdener Männergesangvereine, Orpheus, Liedertafel etc. gaben dem aus Berlin anwesenden Componisten *August Schäffer* im grossen Garten ein schönes Concert, worin namentlich Gesänge des Ehrengastes aufgeführt wurden. Es war in der That ein kleines anziehendes Gesangfest.

Die Abgeordneten der verbündeten badischen Männergesangvereine haben in Baden eine Versammlung gehalten, um sich über den Ort des nächsten badischen Gesangfestes zu vereinigen. Sechsunddreissig Vereine waren vertreten, und es wurde beschlossen, dem grossen in Frankfurt am Main abzuhaltenden deutsch-vlämischen Sängerfeste beizuwohnen, falls dasselbe aber nicht stattfinden sollte, das vierte badische Männergesangfest in Baden selbst zu feiern.

Am 27. September beging die Berliner Singakademie eine seltene Feier: an diesem Tage vor fünfzig Jahren war nämlich eines ihrer Mitglieder in die Gesellschaft eingetreten, Demois. *Friederike Koch*. Es wurde eine Gelegenheitscantate von Dr. *S. H. Spiker*, Musik von *Rungenhagen*, aufgeführt, worauf eine Rede des Letzteren, des Direktors der Singakademie, folgte und der Jubilarin eine goldene Kette als Ehrengeschenk überreicht wurde. Es folgte der 23. Psalm, componirt von dem Neffen der Gefeierten,

Digitized by Google

dem Oberlandesgerichtsrathe *Krug* in Naumburg, und nachdem die Jubilarin Worte des Dankes gesprochen, machte eine Composition von *Grell* (Worte von *Spiker*) den Beschluss. — Die Feier traf mit *Rungenhagen's* Geburtstage zusammen: er ist 70 Jahr alt.

Am 25. September starb zu London, vierunddreissig Jahre alt, die bekannte Sängerin *Albertazzi*.

Die Medaille, die im vorigen Frühjahre zu Wien Meyerbeer zu Ehren geprägt wurde, ist nun in den Kunsthandel gekommen. Sie ist von dem akademischen Graveur *Radnitzky* und zeigt Meyerbeer's Portrait, auf dem Revers einen Eichel- und Lorbeerkranz mit der Inschrift: „Dem grossen Tondichter im Jahre 1847."

Die Ex-Primadonna der grossen Oper zu Paris, Mad. *Stoltz* ist, französischen Blättern zufolge, am San Carlo zu Neapel auf ein Jahr mit einem Gehalte von 100,000 Franken engagirt.

Thalberg hat von dem Könige von Schweden den Wasa-Orden erhalten.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlage von
C. C. LOSE & DELBANCO
in Kopenhagen.
(Durch Herrn *C. F. Leede* in Leipzig zu beziehen.)

Burgmüller, Fr., Fant. s. Attila p. Pfte. 15 Ngr.
Canthal, Aug. M., Op. 130. Mein Gruss an Kopenhagen. Polka f. Pfte. 5 Ngr.
— — Op. 131. Drei Armee-Märsche (Königs-Marsch — Schweizers Heimweh — Der Solo-Trompeter) f. Pfte. 10 Ngr.; einzeln Nr. 1 — 3 à 5 Ngr.
— — Op. 132. Kopenhagener Tivoli-Tänze, Walzer f. Pfte. 12½ Ngr.
(Obige Tänze sind in Abschriften für Orch. so wie die Märsche für Orch. oder Harmoniemusik in **Partitur** oder **Stimmen** nur durch die Verlagshandl. zu beziehen.)
Gade, N. W., 3 Gedichte von Chr. Winther m. dän. u. deutschem Texte f. 1 St. m. Pfte. 12½ Ngr.
Hansen, H. M., Orgelpräludien zum Gebrauch beim Gottesdienste. 2 Thlr.
Hartmann, J. P. E., Op. 44. Liden Kirsten, romantische Oper von **H. C. Andersen.** Vollst. Klavierauszug. 3 Thlr. 20 Ngr.
— — Ouverture zu Liden Kirsten f. Pfte. 15 Ngr.
— — Liden Kirsten, Gesänge Nr. 1 — 10. 5 à 25 Ngr.
— — Auswahl beliebter Stücke zu Liden Kirsten f. Pfte. allein. 20 Ngr.
— — Op. 45. Sechs Lieder v. B. S. Ingemann f. 1 St. m. Pfte. 20 Ngr.
Lövenskjold, H. S., Op. 21. Den ny Penelope, Ballet. Klavierauszug vom Comp. 25 Ngr.
Mildmay, E. S., Virgathermys und Emilie. Polka f. Pfte. 7½ Ngr., einz. à 5 Ngr.
— — Wilde Lust. Polka f. Pfte. 5 Ngr.
Reinecke, C., Op. 7. Fantasiestücke f. Pfte. 20 Ngr.
— — Op. 8. Der verliebte Maikäfer v. R. Reinick, f. 1 St. m. Pfte. 12½ Ngr.
— — Op. 9. Drei kleine Fantasieen f. Pfte. zu 4 Hände. 17½ Ngr.
Runz, H., Havfruen, Ballade v. B. S. Ingemann f. 2 Sopr. m. Pfte. 15 Ngr.
Skandinavisk Album, Nordische Volksmelodieen f. Pfte. übertragen. Heft 1 — 3 à 10 Ngr.

In der **T. Trautwein'schen** Buch- und Musikalienhandlung (J. Guttentag) in Berlin ist so eben erschienen:

Taubert, Wilhelm,
Sinfonie. Fdur.
Partitur Pr. 4 Thlr.
Orch.-Stimmen Pr. 7½ Thlr.
Jede Stimme wird einzeln und in beliebiger Anzahl ausgegeben.
Der Klavierauszug à 4 mains befindet sich im Stich.

Bei **B. Schott's** Söhnen in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Bertini, H., 3 petits Solos, Morceaux de concours, Rondinetto, Pastorale et Tyrolienne. Op. 171.
— — Duo brillant à 4 mains sur Robert Bruce. Op. 173.
Beyer, F., Album 1848, 6 Morceaux élégants sur des airs allemands favoris. Op. 96.
Nr. 1. Rheinsehnsucht, von Speier.
„ 2. Der Wanderer, von Fesca.
„ 3. Herzenswünsche, von Kücken.
„ 4. In den Augen, von Abt.
„ 5. Lebewohl, von Proch.
„ 6. Der Wirthin Töchterlein, von Kreutzer.
Burgmüller, Fr., Fantaisie sur la romance La brune Therese.
— — La brune Therese, Valse.
Marcailhou, Les fleurs, la plus belle, 2 valses brillantes.
Wolff, E., Les jeunes Pensionnaires, 6 duos faciles à 4 mains. Op. 147.
Nr. 1. La Muette de Portici. Nr. 2. Le Pré aux clercs. Nr. 3. Le Comte Ory. Nr. 4. L'ambassadrice. Nr. 5. Guillaume Tell. Nr. 6. Fra Diavolo.

Bei **Marco Berra** in Prag ist so eben erschienen, und wird nur für feste Rechnung versandt:

Führer, Rob., 2te Sonntagsmesse (in G.) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola (2 Oboen und 2 Hörner ad lib.), Contrabass und Orgel. 2 Fl. 30 Kr.
— — Fuga elegica für die Orgel, vorgetragen bei den Trauerfeierlichkeiten für weiland Kaiser Franz den Iten am Prager k. Dom im März 1835. 24 Kr.
— — 12 Fugato's in allen Formen des freien Contrapunctes für die Orgel. 1 Fl.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten November. **Nr. 44.** 1847.

Inhalt: Kritische Paraphrasen. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Frankfurt. Aus Kassel. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Kritische Paraphrasen

über Dr. *E. Krügers* „Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst", *) von *G. Nauenburg.*

Es ist, sagt J. Paul, sehr leicht, mit einigen abgerissenen Kunsturtheilen ein neu erschienenes Werk zu begleiten; soll jedoch eine Recension etwas Besseres als eine Antwort sein, die man einer Theewirthin auf die Frage gibt, wie uns ein Buch gefallen, so gehört so viel zu einer, dass sie selber zu einem Kunstwerke ausschlägt: erstlich ein schnelles Durchlesen, um die ungestörte Kraft des Ganzen aufzunehmen — zweitens, ein langsames, um die flüchtig einwirkenden Theilchen dem Auge zu nähern — drittens ein geniessend-klares, das beide vergleicht — viertens eine reine unparteiische Absonderung des Urtheils über den Geist des Werks von dem Urtheile über den Geist des Verfassers; fünftens eine Zurückführung des Urtheils auf bekannte oder auf neue Grundsätze, daher eine Recension leicht eine Aesthetik im Kleinen wird; sechstens, siebentens, achtens etc. versteht sich von selber, nämlich Liebe für Wissenschaft und für Autor zugleich. Eine Recension in J. Paul's Sinne will ich nun hier keineswegs zu liefern versuchen, ich wähle aus Gründen, etwa nach Garve's Vorgange, die kritische Paraphrase, um Krüger's Ideen in *weiteren* Kreisen Eingang und Geltung zu verschaffen. Diese Paraphrasen enthalten eine Reihe von Gedanken, die durch *Krüger*'s Ideen veranlasst worden sind; bald auf eine entferntere Weise mit ihnen verbunden, bald zur Erläuterung, bald zur Entwickelung, bald auch zur event. Widerlegung derselben bestimmt; zuweilen blos an sie angeknüpft; ungleich an Methode und in der Ausführung.

Ich glaube den Lesern der Z. keinen unangenehmen Dienst zu erweisen, wenn ich ihnen eine kurze Uebersicht des *krüger*'schen Werkes zuvor verschaffe. Das Ganze zerfällt in 3 Theile (Abtheilungen). Der erste Theil bespricht unter der allgemeinen Ueberschrift: „Gegenwärtige Zustände: 1. Dilettantismus und Virtuosenthum (S. 3). 2. Musikvereine und Liedertafeln (S. 31). 3. Aufführungen und Concerte (S. 46). 4. Musikfeste. 5. Praktische Erinnerungen und Vorschläge (S. 80). — *Zweiter Theil.* Wissenschaftliche Betrachtungen. 1. Von der Kunstkritik im Allgemeinen (S. 97). 2. Systematische Versuche (S. 114). 3. Von geistlicher Musik (S. 185). 4. Von weltlicher Musik (S. 215). — *Dritter Theil.* Sitte und Lehre der Kunst. 1. Gesanglehre (S. 239). 2. Musikalische Hochschulen (S. 258). 3. Kirchengesang (S. 276). 4. Wissenschaftliche Kunstlehre (S. 297). 5. Sittlichkeit der Kunst." (S. 336). Ohne alle Vorrede tritt der Verf. gleich seinem Gegenstande näher. „In dem künstlerischen Leben der Gegenwart treten — neben den übrigen verborgener wirkenden, darum oft misskannten Kräften — nach Aussen hin vorzüglich zwei Momente als Endpunkte der Bewegung hervor, um welche sich ein grosser Theil der Strebungen zu drehen scheint: *Dilettantismus* und das *Virtuosenthum.*" Beide Mächte stehen in einer Wechselbeziehung und Wechselwirkung; dem Tonkünstler ist ein Hörer unentbehrlich. Der Dilettantismus hat so viele und mannigfaltige Arten, als es Fälle, innere und äussere, als es Gemüthsanlagen und Lebensverhältnisse gibt, vermöge welcher der Mensch sich unter den Einfluss der Kunst stellen kann; er thut es einerseits empfangend, betrachtend, geniessend; andererseits gebend, ausübend, mittheilend, ja er vermag Beides, das Empfangen und Geben, in einem Acte zu vereinigen, was in der Gegenseitigkeit geselliger Kunstleistungen geschieht; er ist ein *ächter*, wenn er sich nicht, wie leider so oft, in Einseitigkeit verflüchtigt und ächte Kunst liebt, übt und fördert. *Krüger* erkennt das Volk als den *Leib*, die unwissende Sinnlichkeit der kunstliebenden Menschheit, die unschuldige Gemeinde dem wissenden Priester gegenüber, der ihr die *Seele* geben soll. Laien und Künstler bilden den nothwendigen Angelpunkt des gesammten Kunstlebens; eins kann ohne das andere nicht sein; eins nähre, frische, stütze das andere; „*so erfüllt sich das zeitliche Kunstleben.*" Zwischen beiden stehen nun die zwischen Unschuld und Wissen *Schwankenden.* Dies ist die künstlerische Stelle, die *K.* den Dilettanten anweist. Sie haben ihr künstlerisches Recht, indem sie geniessen und Genuss anregen, indem sie vermitteln zwischen den völlig Bewusstlosen und dem thätigen schöpferischen Werkmeister. Also ehre der Künstler den *ächten* Dilettantismus. Der affectirte Kunstsinn aber und die offenbare Einseitigkeit des modernen Dilettantismus ist eben so verächtlich als das leere Getreibe des modernen Virtuosenthums, welches Gott Lob! immer mehr in seiner Nichtigkeit und Nichtswürdigkeit erkannt wird. „Was sind, sagt *K.*, die meisten der heutigen

*) Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, 1847.

Digitized by Google

Virtuosen? Nichts als fahrende Schüler, im heutigen so gut wie im mittelalterlichen Sinne.“ Wie viele unter ihnen sind denn heutzutage, die wirklich sind, was sie müssen, nämlich Diener des *Geistes?* Das ächte Virtuosenthum ist *persönlich erscheinende Kunst*: ein herrliches, ächt menschliches Bild, einen solchen zu schauen, dem sein todtes Tonzeug, seine schönbegabte Stimme ein Werkzeug ist, die schönsten Erlebnisse des *Herzens auszusagen.* Ich ehre den Feuereifer des Verf., der gegen das falsche Virtuosenthum der Zeit ankämpft, aber ich fürchte *nicht*, dass diese Afterkunst jemals unsere „*süsse heilige Kunst*“ binnen wenigen Jahren aus dem Herzen der Menschen vertreiben könnte (S. 29); zu allen Zeiten hat man den Verfall der Kunst beklagt! — sie ist gefallen, sie hat sich auf Irrwegen verloren — der heilige von Gott gesandte Genius ist immer wieder in verklärter Gestalt erstanden und *erschienen;* was nicht auf der gleichbleibenden Basis der menschlichen Natur ruht, wird nimmermehr siegen, wird nimmermehr blühen und bleiben. Mit dem was der geistreiche Verf. über den quaest. Gegenstand gesagt hat, vergleiche man übrigens auch Rochlitzen's, Naegeli's und Thibaut's Ansichten.

---

2. *Musikvereine und Liedertafeln.*

Die Stelle, wo der Dilettantismus freudig zu seinem und der Welt Nutzen wirken kann, ist vorzugsweise der *Verein.* Jener natürliche Trieb, den die Tonkunst in sich hat, führt schon von selbst zum heiteren Vereine von Klang und Wiederklang, Genuss und Mitgenuss. Die Grund- und Hauptansichten des Verf. concentriren sich vielleicht in Folgendem: „Wenn sich eine Zahl Dilettanten zu musikalischen Leistungen vereinen, so pflegen sie zunächst *Unterhaltung* zu suchen, seltener mit dem deutlichen Sehnen nach künstlerischer Befriedigung an's Werk zu gehen. Auch in die Unterhaltung, das alltägliche Amusement, schleicht sich wohl gelegentlich ein Funke *höheren* Lichts, und darum ist selbst diese Art, sich dem Unendlichen zu nähern, nicht unbedingt verwerflich. Ueber den Inhalt werden sich Gleichgesinnte leicht verständigen. Dass zunächst Klassisches, allenfalls berühmte Namen, endlich die Bekanntesten und Gelobtesten der Gegenwart geübt werden, versteht sich wohl bei den Meisten von selbst; dass ferner eine Stufenfolge, nöthigenfalls Abwechselung von Leichterem und Schwererem stattfinde, ist schon aus pädagogischer Politik natürlich;“ jedenfalls wäre es aber gerade hier wünschenswerth gewesen, wenn der Verf. *specieller* seine Ansichten entwickelt hätte; der Ausdruck „*Klassisches*“ ist sonder Zweifel *sehr relativ;* ich weiss aus Erfahrung, dass man z. B. mit dem klassischen S. Bach — ich beuge mein Knie vor diesem Genius in tiefster Demuth — die rege Theilnahme der Vereinsmitglieder total abgestumpft und erdrückt hat; Seb. Bach ist sonder Zweifel einer unserer *genialsten* Tonmeister, resp. *Orgelmeister*, aber als *Gesangs*componist nimmt er unter den „Klassikern“ keineswegs den ersten Ehrenplatz ein; er hat das Wesen der naturgemässen Cantabilität sehr oft verkannt; er ist namentlich für die *weiblichen* Stimmen abmattend, Klang schwächend; sehr natürlich, denn er hat ja vorzugsweise nur die *Knaben*stimmen seines Thomanerchors im Auge gehabt. Krüger sagt zwar: „dass für den Gesang die händel-mozart'sche Zeit überwiegen müsse“ — ich meine aber, dass namentlich die *guten italienischen* Kirchencomponisten nun und nimmermehr von einem Gesangvereine ignorirt werden dürfen. Thibaut's Abhandlung über Singvereine muss hier unsers Verf. Abschnitt *wesentlich* ergänzen. Sehr wahr sagt *K.* S. 33: „Ein Verein, dessen Director künstlerische Bildung und sittliche Kraft verbindet und durch Neben-, Ein- und Widersprüche unbehindert ohne äussere Beschränkung waltet, ist glücklich daran!“ — wo aber der Vereinsvorstand, d. h. der Dilettantismus, den Künstler *bevormundschaftet*, da geht auch der Verein unfehlbar seinem Untergange entgegen; *braucht* jedoch der Director wirklich seine dilettantische Vormundschaft, dann ist der Director eben *kein rechter* und der Verein ist, trotz Parlament, Kammern, Ministerium und Comitée, *ohne Halt und Stütze!* S. 38 zieht nun der Verf. die Liedertafel-Institute in den Kreis seiner Betrachtung; keineswegs will *K.* dem heiteren Gesange der Männer beim Weine, in Flur und Wald sein Recht verkümmert wissen. Wer wollte längnen, dass auf diesem Wege die einst rohere Gesellschaft ächt deutscher Zechgenossen veredelt sei? Auch die politischen und andere gesellige Vortheile will *K.* weder läugnen noch verdammen; aber alle diese Vorzüge eingestanden, sind dennoch für das ächte Tonleben die Liedertafeln seit einigen Jahren mehr *verderblich* als förderlich gewesen. Die Liederfeste *überwuchern* fast allen anderen Kunstbetrieb, und was hört man meistentheils? *K.* antwortet: „Verkrüppelten, verzerrten, harmonieleeren Gesang, wenn's hoch kommt *erträglich* vorgetragen, aber weder durch Stoff noch Gehalt der Rede (selten) werth für den, der es mit sich selbst und der Kunst *ernst* meint. Sobald die Tendenz-Vereine des Männergesanges ihr Leisten und Streben für ein *Letztes*, für ein *künstlerisches Ergebniss* halten und sich dabei *beruhigt* fühlen, so geschieht es nur zum *Schaden* der *wahren Kunst.*“ —

Nr. 3 und 4, Aufführungen, Concerte und Musikfeste, fassen wir zusammen. *K.* unterscheidet 3 Hauptarten von Concerten. „1. Allgemeine Concerte, wo das eigentliche Volk seine Genüge finden kann. 2. Concerte für besondere Kunstzweige. Hierher sind zu rechnen Oratorien, Sinfonie, Quartett-Soireen, historische Concerte etc. Sie gehören engeren Kreisen der Geniessenden an, und sind, mit Ausnahme der Oratorien, passender in grossen als kleinen Städten. 3. Persönliche oder Virtuosen-Concerte.“ — In wie weit nun derartige Unterscheidungen *realisirt* werden können, hängt wohl stets von Ort und Umständen ab; in der Praxis werden die Concert-*Mischlinge*, mit Geschick und Geschmack arrangirt, wohl den allgemeinsten Beifall behalten. „Die Musikfeste kann man zuerst als vergrösserte Concerte ansehen; es ist nicht unbillig, Ausserordentliches auch im „*Inhalte*“ zu erwarten, wo die „*Form*“ vergrössert ist.“ Nach K.'s Meinung ist man über die eigentliche Tendenz dieser Feste noch wenig im Klaren; er will, dass

Digitized by Google

unter 3 Festconcerten wenigstens eines dem Volke *ohne Eintrittspreis* zugänglich würde; „auf diesem Wege scheint erfüllbar, was die Musikfeste im Stillen, mit und ohne Bewusstsein, zum Zwecke haben: Verbreitung und Verherrlichung der Musik, Veredelung der Menschheit durch die Kunst.“ K. untersucht nun speciell den Inhalt des Fest-Concert-Programms, ferner, *wie* und *wo* das Concert executirt werden soll; namentlich critisirt er die Concertprogramme des Hamburger Musikfestes (1841), des Lübecker (1839). Den Lesern des stoffreichen Buches empfehlen wir diese Abschnitte zur Privatlectüre; allgemeine Zustimmung wird der Verf. nicht immer erhalten. Zum Schlusse des ersten Theils folgen noch 5) *Praktische Erinnerungen und Vorschläge*, im Betreff der Tempi, der Triolen und Sextolen, der Vorschlagsnoten, der Bestimmung einfacher und zusammengesetzter Tacte, der Schreibung: Ottava, des Kammerton's, der Biegsamkeit des Orgeltones etc. Ref. möchte diese letzten Abschnitte des ersten Theils nicht gerade für die besten erklären; wenigstens wollen wir die darin verhandelten Gegenstände hier nicht weiter umständlich erörtern; wir wenden uns zu dem bei Weitem interessanteren *zweiten* und *dritten* Theile; hier befindet sich der Verf. offenbar in seiner eigentlichen Sphäre, in seinem wahren Fahrwasser.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Viertes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 28. October. — Ouverture zu der Oper „Les Abencérages“ von Cherubini. — Scene und Arie aus „Iphigenie in Tauris“ von Gluck, gesungen von Herrn *Hubert Rainer* aus Wien. — Concert für die Posaune, componirt von F. David, vorgetragen von Herrn *Nabich* aus Waldenburg. — Duett aus Jessonda von L. Spohr, gesungen von Fräulein *Sophie Schloss* und Herrn *Rainer*. — Fantasie für die Violine über Themen aus Otello von Rossini, componirt von Ernst, vorgetragen von Herrn *Pallitzer* aus Wien. — Symphonie von Franz Schubert (C dur).

Wenn das Programm einen neuen Tenor ankündigt, wünschen wir im Interesse der Oper immer einen Heldentenor, mit dicker, derber, voller, umfangreicher Stimme zu entdecken. Denn dieser Artikel, in bester Qualität, wird immer seltener. Herr *Rainer* ist kein solcher. Seine Stimme ist angenehm, aber mehr zärtlich als kräftig. Dies scheint er zu wissen, wie die Wahl der Pylades-Arie sowohl als des Jessonda-Duetts beweist. Diese Stücke trug er, wenn nicht mit erschöpfend tiefem Ausdruck, doch recht gefühlvoll vor. In der Arie stieg er einmal mit Brust bis A ohne Anstrengung. Falset, so wie die tiefen Stimmlagen, fanden keine Gelegenheit sich zu zeigen. In dem Duett trat seine Stimme etwas in Schatten gegen das reiche Orchester und die kräftige Klangfülle des Fräul. *Schloss*. Das Spohr'sche Duett ist ein Favoritstück der Sänger, der Laien und der Kenner. Wie einzelne Menschen zu besonderem Glücke geboren, so auch einzelne Tonwerke, so auch dieses Duett. Wie oft ist es wohl seit seiner Geburt bis heute gesungen worden! Wie oft wird es noch gesungen werden! Wer also der glücklichste Componist werden will, braucht nur lauter Favoritstücke zu schreiben, d. h. solche, die Sänger, Laien und Publicum zugleich gefallen! —

Herr *Nabich* blies das David'sche Posaunenconcert mit grosser Fertigkeit und sicherem Anschlag, selbst in den Pianostellen, was bei diesem Instrumente immer unter die ängstlichen Aufgaben gehört. Zuweilen war er jedoch ein Merkchen zu tief, wohl mehr aus Befangenheit als aus Mangel feinen Gehör's. Die schmetternde Gewalt, mit der Queisser, für den dies Conzert geschrieben und berechnet, im ersten Solo gleich herausfuhr und am Schlusse, wo der Componist ihn absichtlich in Kampf mit dem wildgewordenen Orchester setzt, dieses siegreich überschmetterte, hat Herr *Nabich* zur Zeit noch nicht. Sein Ton ist zuweilen etwas matt und bedeckt. Kann er diesen in der Folge glänzender und kraftvoller ausblasen, so hat er wohl einige Posaunisten neben, aber keinen über sich.

Die Fantasie für Violine über Themen aus Otello ist von dem Meister überall gehört worden. Ihm sie nachzuspielen, ist ein kühnes Unternehmen, wozu Fertigkeit der Finger und des Bogens allein nicht ausreichen, und kaum etwas mehr hatte Herr *Pallitser* aus Wien zu verwenden. Sein Ausdruck war matt, vorzüglich fehlten ihm Kraft und Glanz des Tones, und jene Energie und Kühnheit des Vortrags überhaupt, welche diese Composition verlangt, wenn sie das Publicum erwärmen und lebhaft aufregen soll. So konnte der Beifall kein sehr glänzender sein. Wir machen den Virtuosen auf seine Mängel aufmerksam, da er sie bei seiner Jugend noch beseitigen kann, wenn er sein Bestreben darauf richtet; und ist ihm dies gelungen, so wird er unter die bedeutenden Virtuosen zu zählen sein.

Die Ouverture zu den Abenceragen von Cherubini und die Symphonie von Franz Schubert sind öfter gehört und besprochen worden. Letztere namentlich ist ein Lieblingsstück des Leipziger Publicums und wird von dem Gewandhaus-Orchester stets vollendet ausgeführt. Cherubini und Franz Schubert, zwei gleich reich ausgestattete Tongenien, aber wie verschieden doch ihre Werke, nicht an Gehalt, sondern in Wesen und Art. Cherubini's Gedanken eilen meist kurz und flüchtig vorüber; oft möchte man ihnen zurufen: verweilt doch noch ein wenig! Es ist, als triebe ihn eine entsetzliche Angst, Langeweile zu erregen, rast- und ruhelos vorwärts, und so passirt es ihm wohl zuweilen, dass er, um nirgends zu lang zu werden, hie und da zu kurz wird, und fast rhapsodisch. Schubert dagegen schwelgt noch in seinen Gedanken, trennt sich ungern von ihnen, und breitet sie gern weit aus. Für das Verständniss und die Wirkung des Einzelnen ist diese Art unzweifelhaft die bessere, aber die Gefahr übergrenzlichen Ausspinnens liegt nahe, besonders bei einer so reichen überquellenden Fantasie. Dass Schubert nirgends langweilig wird, dafür sorgt die Herzenskraft seiner Gedanken, aber doch scheint uns die Symphonie ein wenig zu lang zu sein. — War das Wesen der Werke dieser herrlichen Geister

Digitized by Google

verschieden, so konnte man an einem Abende, wo sie so nahe zusammengerückt erschienen, auch an ihr verschiedenes Schicksal erinnert werden. Cherubini erreichte in glänzender äusserer Lage und, im Vollgenusse seines Ruhmes, das höchste Lebensalter, und konnte seines Geistes Gaben ungehindert und unverkürzt ausströmen lassen. Schubert musste in gedrückter Lage hinsorgen, in der Blüte seiner Jahre, den Ruhm kaum nippend, die Erde verlassen, und welche reiche Zahl schöner und immer schönerer Werke sind der Musikwelt dadurch verloren gegangen! —

Frankfurt a. M. Ueber unsere musikalischen Zustände ist nur wenig zu sagen. Die meisten Dinge gehen ihren Schnecken- oder Krebsgang fort, denn nur Gewohnheit ist der Kitt der meisten Gesellschaften, und grösstentheils auch die Anziehungskraft des Publicums.

Die Oper, hier wie überall, gleicht einer Uhr, welche das Publicum in seiner Tasche hat. Es sieht gleichgiltig nach dem Zifferblatt, ohne sich um die kunstreiche Construction zu bekümmern, und weiss doch eigentlich nicht, wie viel es geschlagen hat. Das unbedeutendste Rädchen ist oft Ursache, dass das ganze Räderwerk still steht, und von der Kritik *aufgezogen*, geht es gewöhnlich doch nach. Die Interessen für unsere Oper drehen sich jetzt nur um Oberon, Undine und Prinz Eugen. Die beiden letzten sind neu, und zu Glück ausgeschlagen. Oberon wird auch als neu betrachtet, da er, wie seine Feenschwester Undine, in Prachtgewänder gehüllt ist. Man sollte aber *jede* Oper glanzvoll ausstatten, damit das Publicum angezogen, endlich auch in die Ideen dringe. Manche Melodie, anfangs nicht verstanden, würde am Ende doch Wurzel fassen. Allein ich fürchte, Herr *Mühldorfer* von Mannheim hat durch seine kunstreiche Maschinerie unser Auge auf Kosten des Ohres verführt, und, beide Opern wieder einfach wie früher gegeben, werden dadurch ihre Attraction verlieren. Es käme auf den Versuch an, und ich fürchte Recht zu haben. Jedenfalls muss es peinlich sein für den Künstler, sich durch äussere Dinge in den Schatten gestellt zu sehen.

Die reiche Poesie, die in Herrn *Mühldorfer's* Maschinerie, Malerei und Lichtberechnung liegt, so wie den enthusiastischen Beifall der seinem Talente wurde, unangetastet, so scheint es mir doch ein arger Verstoss, dass er auf Kosten des Wesentlichen in der Oper das Unwesentliche hervorgehoben hat, denn während der schlummernde Hüon im goldenen Schifflein, von einem rudernden Genius geleitet, durch die bezaubernde, vom Abendroth und dann vom Vollmond beleuchtete Gegend schwimmt (durch wandelnde Decorationen täuschend hervorgebracht), bleibt der vorhergehende, durch Weber so treu charakterisirte Sturm in D moll unbeachtet. Das brausende Orchester schlägt seine thurmhohen Wellen, der Ocean selbst aber bleibt ganz ruhig. Die Bewunderung, die wir bei Hüon's Reise, bei dem Feentempel und bei Reziens grosser Arie empfinden (denn täuschend ist hier der Uebergang von der Nacht zum Sonnenaufgang, der auf den vollen C dur-Accord fällt, nachgeahmt), kann für dieses Vermissen nicht entschädigen.

Auch die Wunder der Feenwelt müssen einer gewissen Consequenz und Logik unterworfen sein, sollen sie uns befriedigen. Wozu diese materielle Reise nach Tunis, während Oberon's Lilienstengel alle früheren Erscheinungen, sogar Bagdad und den Hafen von Askalon mit Gedankenschnelle herbeizaubert?........

Auch die Zauberflöte, diese 56jährige Rosa semper florens im Garten der Tonkunst, bleibt immer eine Zierde unseres Repertoirs. Sie wurde kürzlich wieder 3 Mal hinter einander, und zwar mit einer Besetzung gegeben, wie sie nicht so leicht wieder angetroffen werden dürfte. Unser *Conradi*, der Spiegel der Sulpice, Bakalaurien und Venus (Eugen), ist ein nicht minder vorzüglicher Sarastro. Herrn *Caspari's* ganze Individualität eignet sich für die Partie des Tamino, und nie habe ich die Bildniss-Arie mit schönerer Auffassung vortragen hören. Herr *Anschütz* trifft den kindlich naiven Ton des Papageno vollkommen, sowie Herr *Nork* (Monostatos), der Vielbeschäftigte, den Ausdruck der Lüsternheit. Die beiden Trifolien der Damen und Knaben sind in den besten Händen, Fräulein *Brand* singt die Königin, Fräulein *Oswald* die Pamina, Fräulein *Meyer*, eine neue und hoffnungsvolle Acquisition, die Papagena, und das Ensemble lässt.... bis auf das verstimmte Glockenspiel.... nichts zu wünschen übrig. Als Gast gab am 8. October Fräulein *Marie Vogel* aus Leipzig die Pamina als ersten theatralischen Versuch. Jugend, edles Metall der Stimme, ungekünstelter Vortrag und angenehme Persönlichkeit sind ihre Attribute, und ihre Haltung liess den ersten Versuch nicht empfinden. Es heisst, sie werde engagirt werden.

Fernere Gäste waren Herr *Eberius* aus Wiesbaden (Toni in der Regimentstochter) und Herr *Herger* aus Magdeburg (Graf im Wildschütz), ohne jedoch besonders zu effectuiren.

Zwei Sängerpaaren aus Italien konnte, nach vorhergegangenen Orchesterproben, das Auftreten nicht gestattet werden!

So weit das Hervorragendste unserer Oper. Concerte hatten wir keines, und werden wohl auch damit verschont bleiben, denn der Virtuose, der kein Hexenmeister ist, wird nie seine Rechnung hier finden. Der wackere Cellist *Hausmann* aus London hat hier in Privatzirkeln gespielt, wie überhaupt jede Virtuosität auf solche, auf das Haus Mozart, und auf Zwischenacte angewiesen ist. So erblies sich jüngst zwischen 2 Schauspielen der junge Hornist Herr *Steglich* ein Engagement als vierter Hornist beim hiesigen Orchster. Er trug ein Solo von Eisner mit so schönem Ton als solider Fertigkeit vor, und gefiel allgemein. So schlecht stehen aber die Actien für alles Concertwesen, dass es sogar noch zweifelhaft ist, ob unsere Museen (die Frankfurter Gewandhaus-Concerte) fortgesetzt werden. In den nächsten Tagen soll es sich entscheiden. Hoffentlich wird aber *Heinrich Wolff* seine Quartett-Zirkel wieder beginnen.

Eines unserer thätigsten und stabilsten Privatinstitute, bei welchem auch die Kunst gewinnt, ist und bleibt immer der Cäcilien-Verein, dessen eifriger Director bekanntlich Herr *Messer* ist. Seit der letzten Germani-

Digitized by Google

sten-Versammlung (im Septbr. d. J.) hat sich diese Anstalt wieder sehr ausgezeichnet. Ich hebe nur ihre bedeutendsten Productionen hervor: Chöre aus Israel in Egypten und die Oratorien Josua und Saul von Händel; Gottes Zeit, die beiden Tripel-Concerte für 3 Flügel (D dur und D moll) und die grosse doppelchörige Passion von Bach (bei welcher Herr *Caspari* als Gast den hohen Tenor des Evangelisten nach dem Original vortrug, und wahrhafte Sensation erregte); das Männer-Requiem von Cherubini; der 42ste Psalm von Mendelssohn; Sätze aus der grossen Messe (D dur) von Beethoven; das Salve Regina von Hauptmann; das Requiem von Mozart, und eine Cantate „Dem Unendlichen“ (nach einer Klopstock'schen Ode) von Messer. Mendelssohn's Elias wird vorbereitet, und wahrscheinlich in Vereinigung mit unserem Theater-Orchester gegeben werden. Der Verein zählt gegenwärtig über 200 Mitglieder, worunter ohngefähr 60 Soprane. Dem Vernehmen nach wird Herr *Messer* auch den Instrumental-Verein (früher von *Aloys Schmitt*, dann von *Bernhard Schädel* geleitet) übernehmen.

Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir auf das bedeutende Compositions-Talent des Herrn *Messer* hinzudeuten, ein Talent, das bis jetzt — wie leider noch so manche andere Talente in Deutschland — durch den Verlag nicht begünstigt wurde, welches aber durch die besondere Theilnahme *Mendelssohn's* sich Bahn zu brechen, nun eine sichere Gewähr hat. Herr *Messer*, unbekümmert um den herrschenden Geschmack, geht seinen eigenen Weg, und seine Compositionen (worunter sich namentlich mehrere Claviersonaten, Streich-Quartette und Cantaten auszeichnen) zeugen von einer strengen, die Würde der Kunst stets im Auge haltenden Richtung.

Ist es Pflicht der Kritik, Anmaassung und Arroganz abzufertigen, so ist es auch ihre Pflicht, das wahre Verdienst an's Licht zu ziehen.

Ueber die Resultate der Comité-Vorarbeiten für unser im nächsten Jahr beschlossenes Sängerfest das nächste Mal. *C. G.*

Kassel. Von Anfang Mai bis Ende Septbr. 1847. Während der letztvergangenen Zeit hat sich in musikalischer Beziehung hier wenig Bemerkenswerthes ereignet. Unser Opernrepertoir ist, die Bereicherung durch zwei Novitäten ausgenommen, stereotyp gewesen. Die Beschränkung desselben wurde durch die fortdauernde Krankheit unseres ersten Tenoristen *Derska*, der nach ärztlichem Urtheile die Bühne nicht wieder betreten wird, dann aber auch durch längeres Unwohlsein der Damen *Burchard* und *Eder* veranlasst. Die zur Aushilfe acquirirten Gäste waren, mit Ausnahme des Herrn *Sontheim* von Karlsruhe, dessen wir schon in unserem letzten Berichte (S. Nr. 24 und 25 d. Bl.) gedachten, von geringem Belang. Herr *Sontheim* weilte bis Mitte Juni bei uns, um welche Zeit alljährlich die Theaterferien hier beginnen und bis Anfang August dauern. Als Otello hat der Sänger bei wiederholter Darstellung Furore gemacht. In der That ist diese Rolle, seit dem Abgang des unvergesslichen Wild von unserer Bühne, nicht wirkungsvoller ausgeführt worden. Wie als Otello, so auch als Fra Diavolo, in welcher Rolle der geschätzte Gast von uns Abschied nahm, erhielt er erfreuliche Beweise der Achtung und Liebe von Seiten des sehr zahlreich versammelten Publicums, nicht nur durch Hervorruf, sondern auch durch andere schmeichelhafte Zurufungen und sonst gebräuchliche ehrende Auszeichnungen.

Von Gästen erwähnen wir ausserdem nur Fräulein *Strauss* aus Karlsruhe und Hrn. *Seiler* aus Prag. Fräul. *Strauss* sahen wir als „Maria“ in der Regimentstochter, „Anna“ in Don Juan und „Emmeline“ in der Schweizerfamilie. Obwohl wir anerkennen, dass die Sängerin einige Studien gemacht, so hat sie uns doch in keiner der angeführten Rollen befriedigen können. Ihr Debut als Anna kam uns, nachdem wir der Darstellung der Maria beigewohnt und in dem Gesang und Spiele des Gastes nur die Leistung einer Anfängerin erkannt hatten, sehr unerwartet. Wenn wir nicht Alles einer ungewöhnlichen Befangenheit oder einer totalen Indisposition zuschreiben wollen, so müssen wir gestehen, dass die Sängerin, der wir indess natürliche Befähigung nicht absprechen mögen, das Maass ihrer Kräfte überschätzt. Uebrigens ist ihre Intonation nicht immer vollkommen rein, vielmehr bisweilen merklich zu hoch, die Tonbildung nicht stets frei und die Aussprache nicht immer deutlich genug.

Herr *Seiler* hat eine weiche, wohlklingende Stimme, deren Klangfarbe und zu geringe Volubilität aber für erste Tenorpartieen, in welchen er bei uns auftrat, nicht ausreicht. Auch hat sie von Natur, neben einer wohlthuenden Egalität, nur mittlere Stärke, wenn schon der Sänger Alles aufbietet, um in dieser Hinsicht den Hörer zufrieden zu stellen. Eben deshalb, weil er von diesem Streben und vielleicht auch von eigenem Bedürfnisse geleitet, fast immer so viel gibt, als er zu verwenden hat, nicht in dem gewünschten Grade nuancirt, und die Coloratur zu sehr vernachlässigt, wird sein Vortrag nicht selten eintönig, mitunter breit und im Ganzen undramatisch. Er debutirte in den ersten Tenorpartieen der Opern Stradella, Jessonda und Tell.

Die Novitäten, durch welche unser Repertoir bereichert wurde, waren eine hier zuerst in Scene gegangene grosse dreiactige Oper: „Arria“, Text von Jacob Hoffmeister, Musik von *Hugo Stähle*, und „die zwei Prinzen“, Text nach dem Französischen des Scribe und Mélesville, von Friedrich, Musik von *Esser*. In Betreff der „Arria“ bedauern wir aufrichtig, uns nicht unbedingt günstig aussprechen zu können, da sowohl der Verfasser des Buchs, als der der Musik zu unseren Mitbürgern gehören. Wir können die Wahl des Textes von Seiten des noch jungen Componisten nicht als eine glückliche bezeichnen. Der Inhalt des Libretto, aus der altrömischen Geschichte, liegt unserer Meinung nach dem gegenwärtigen Publicum eben so fern, als dem Geiste unserer modernen Musik. Ziehen wir nun noch in Betracht, dass die Form des Buches in manchen Stücken verfehlt, das Ganze zu sehr in's Breite gezogen und selbst bei der Wahl des Wortausdrucks die Bedingungen eines klangreichen Gesanges nicht selten ganz ausser

Digitized by Google

Acht gelassen sind, so lässt es sich erklären, dass die Wirkung des Ganzen auf den unbefangenen Hörer nicht durchweg eine befriedigende war. Was möglicherweise bei dem geschichtskundigen Theile des Publicums ausserdem noch zur Verminderung des Interesse's am Libretto etwas beigetragen haben mag, ist der freilich nicht selten vorkommende, doch im Allgemeinen wohl stets unerfreuliche Mangel an historischer Treue, der hier um so weniger gerechtfertigt erscheint, als durch die in dem Opernbuche enthaltenen Abweichungen von der Geschichte weder besondere dramatische noch musikalische Wirkungen erzielt worden sind. Ueber die Musik, deren einzelne Theile wir gern näher besprechen möchten, vermögen wir nur allgemeine Bemerkungen mitzutheilen, da die Oper bis jetzt nur zwei Aufführungen erlebt hat und die Partitur uns nicht zur Einsicht mitgetheilt worden ist. Einzelne Piecen sind sehr sorgfältig und geschmackvoll instrumentirt; aber nicht nur in dem Orchester-, sondern auch in dem Vocalpart kommt auch manches Unpraktische zum Vorschein. Vorzugsweise den Sängern hat der Componist viel zu schaffen gemacht, indem er fast für alle Stimmen zu hohe, mitunter auch zu tiefe Lagen gewählt. Am schwierigsten wird es den weiblichen Stimmen, so viele Worte auf so hohen Tönen auszusprechen. Im Uebrigen enthält die Musik keine originellen Gedanken, sondern nur Anklänge an Bekanntes. Alle Gedanken sind gut combinirt und haben, rücksichtlich des Tonsatzes selbst, eine gute Form. Ausserdem sind die meisten Piecen mehr massenhaft, als innerlich kräftig, und waltet in denselben das harmonische Element gegen das melodische überwiegend vor. Wie sehr bei alle dem das beifallgebende Publicum den Fleiss und das Streben der beiden vaterländischen Autoren der Oper anerkannt, hat es ihnen durch Hervorruf bewiesen. Die Besetzung der Rollen war folgende. Sopran: Arria, Fräul. *Molendo;* Messalina, Fräul. *Burchard.* Tenor: Camillus, Herr *Sontheim;* Narcissus, Herr *Hagen.* Bariton: Silanus, Herr *Biberhofer.* Bass: Claudius, Herr *Föppel;* Fabius, Herr *Krieg.* Von den Darstellern wurde Fräul. *Molendo* gerufen, in deren Händen sich die Hauptrolle befand. Die erste Aufführung der Oper verdient auch hinsichtlich der übrigen Mitwirkenden alles Lob, die zweite hingegen fiel minder gut aus.

„Die zwei Prinzen" von *Esser* zählen wir zu den besten Conversationsopern der neueren Zeit. Buch und Musik entsprechen im Allgemeinen den Anforderungen, welche man an ein Werk dieser Art stellen darf. Da genannte Oper in diesen Blättern schon mehrfach erwähnt worden ist, enthalten wir uns einer wiederholten Besprechung. Um das Gelingen der bis dahin stattgehabten drei Aufführungen haben sich vornehmlich die Damen *Burchard* (Herzogin) und *Molendo* (Käthchen), und die Herren *Hagen* (Simnel) und *Birnbaum* (John Bred) verdient gemacht. *O. K.*

Recensionen.

Liederschau.

1. Romanzen und Lieder, Gedichte von Geibel, Rückert und Heine, für eine Singstimme componirt von *Jakob Axel Josephson.* Op. 6. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 20 Ngr.

2. Sechs Lieder mit Pianofortebegleitung von *J. A. Josephson*, 4tes Heft. Stockholm, bei Abraham Hirsch. Pr. 20 Ngr.

Beide Hefte des talentvollen Verf. sind auch mit schwedischen Titeln und dergleichen Texten versehen, und dürften im Vaterlande des Componisten wie in Deutschland gleich sehr gefallen. Er hat sich von dem Irrthume gewisser Leute, die sich, wenn es ihnen gelungen ist, eine vag umherschweifende, nichtssagende Cantilene wohl oder übel durch das schwülstige Tongebrause einer modischen Klavieretude hindurch zu flechten, oder im Taumel einer nervenzuckenden, schiessbaumwollenen Lyrik wild modulirende, aber alles melodischen Baues und Reizes bare Phrasen zusammenzustoppeln, flugs für grosse Liedercomponisten achten, und am Ende auch wohl von kritischen Sansculots als solche ausposaunt werden, in rühmlicher Weise fern gehalten. Ob er dadurch bei dem jungen musikalischen Deutschland oder Halle Gnade finden werde, wissen wir nicht, müssen es jedoch bezweifeln; können ihm aber dagegen die Anerkennung aller Derjenigen versprechen, welche über das Wesen des Liedes reiflich nachgedacht und sich mit den Erfordernissen eines wahrhaft guten und tüchtigen, durch gründliches Studium der vorhandenen Muster gehörig bekannt gemacht haben. Die hier von Herrn *Josephson* gebotenen Lieder zeichnen sich fast sämmtlich durch guten melodischen Fluss und Guss, durch besonnene und wohlberechnete Haltung der Begleitung, und überhaupt durch eine gewisse Glätte und Sicherheit der Arbeit aus, während in manchen einzelnen ein wirklich ausgezeichnetes Talent melodischer Erfindung sich beurkundet und nur wenige an das Mittelmässige heranstreifen. Mit diesem allgemeinen, günstigen Urtheile wollen sich die geneigten Leser unserer allgemeinen Zeitung begnügen. Ungeneigte aber, die bei jedem einzelnen Liederhefte ein bis in's Spezielle hinein motivirtes Urtheil von uns verlangen, mögen, wenn sie nicht die Grenzen beachten wollen, welche wir bei Beurtheilung der jährlich erscheinenden grossen Anzahl von Liederheften in Betracht der allgemeinen Tendenz dieser Zeitung stets im Auge behalten müssen, eine besondere Zeitung für jenen Bereich begründen, darin ihr eminentes kritisches Talent durch die allerspeziellsten Beurtheilungen beurkunden und dabei beiläufig aus eigener Erfahrung erkennen lernen, ob man ein Kunstwerk anders zu beurtheilen vermag, als durch bemessene, reiflich erwogene Ertheilung von Lob und Tadel. Doch zurück zu unserem Autor. Unter warmer Anerkennung seiner Leistungen bemerken wir nur noch, dass Op. 6 zwei spanische Romanzen von Geibel, ferner „Frühlingslust" und „Gondoliera" von demselben Dichter, sodann „Mir ist, nun ich dich habe" von Rückert, und endlich „Gruss"

Digitized by Google

von Heine enthält, während das andere Heft 6 schwedische Originalgedichte von ungenannten Verfassern bietet, deren deutsche Uebersebriften folgende sind: 1. Lenzesgruss. 2. Derselbe Traum. 3. Im Walde. 4. Im Thale. 5. Morgenfahrt. 6. Lenzesahnung.

3. Improvisationen. Drei Lieder mit Begleitung des Pianoforte von *A. Lortzing*, von *C. G. Reissiger* und *C. Lasekk*. Dresden, bei Meser. Preis 15 Ngr.

Der Titel „Improvisationen“ kann hier offenbar nur auf die Gedichte (von J. W. Elb) Beziehung haben, denn die Compositionen tragen sämmtlich das Gepräge fleissiger, wohlbedachter Arbeit an der Stirn. Wir müssen ein jedes in der musikalischen Behandlung wohl gelungen nennen, allein die Krone dem zweiten von Reissiger reichen, das sich durch melodischen Zauber ganz vorzüglich auszeichnet. Unsere Leser wollen sich dieses werthvolle Heft nicht entgehen lassen.

4. Piratenlied, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Julius Benedict*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

5. Bitte von *N. Lenau*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. von demselben. Ebendaselbst. Pr. 5 Ngr.

6. Ziel der Sehnsucht von *E. Rückert*. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von demselben. Ebendas. Pr. 10 Ngr.

Das Piratenlied ist für eine Bass- oder Baritonstimme berechnet, welcher darin ergreifende Effecte geboten sind, die bei geistvollem Vortrage sicher hervortreten werden. Der geehrte Verfasser hat darin einen grossen Aufwand von harmonischen Mitteln aufgeboten. Gegen den Schluss hin möchten wir der musikalischen Behandlung des Gedichtes, dessen Composition übrigens eine schwierige Aufgabe war, mehr dämonischen Schwung, dem Ganzen aber eine rundere, abgeschlossenere Form wünschen, etwa in der Weise des Casparliedes im Freischütz. Die „Bitte“ ist zart und gemüthvoll gesungen. Man hüte sich aber, beim Vortrage die Achtelnoten im ersten und dritten Tacte des zweiten Systems, so wie in einigen anderen der folgenden Systeme, allzu streng tactmässig zu nehmen. Bei gutem Vortrage wird man sich auch an „Ziel der Sehnsucht“ erfreuen, doch mehr um der fleissigen und sauberen Arbeit, als um des melodischen Reizes willen. *X.*

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Am 13. October wurde in Dresden *Ferdinand Hiller's* neue Oper: „Konradin, der letzte Hohenstaufe“, Buch von *Reinick*, zum ersten Male mit grossem Beifall aufgeführt. Componist und Hauptdarsteller (Konradin, Fräulein *Wagner* — Bianca, Fräulein *Thiele* — Friedrich von Oesterreich, *Tichatschek* — Anjou, *Dettmer* — Frangipani, *Lindemann*) wurden gerufen.

In Leipzig gastirte mit getheiltem Beifall die bekannte Sängerin Fräul. *Emilie Walter* aus Stuttgart. — Kapellmeister *Stegmayer* ist von der Bühne abgegangen. *Julius Rietz* aus Düsseldorf hat seine Stelle bereits angetreten.

Mendelssohn Bartholdy's neuestes Oratorium „Elias“ ist zu Hamburg in der Tonhalle unter *Krebs'* Leitung zum ersten Male in Deutschland aufgeführt worden und soll einen bedeutenden Eindruck gemacht haben. Die Hauptpartie, den Elias, sang Herr *Dalle Aste*; ausserdem wirkten mit die Damen *Babnigg*, *Cornet*, *Fehringer*, *Jacques*, *Michalesi*, *Trietsch*; die Herren *Bost*, *Ditt*, *Kaps*, *Rümpel*.

Jenny Lind hat in Berlin zwei Mal die Regimentstochter und ein Mal die Agathe im Freischütz gesungen. — Der Director der italienischen Oper in London, Herr *Lumley*, hat der Sängerin eine Säule von Silber zum Geschenk gemacht, um die sich Lorbeerzweige winden; auf der Spitze ein Genius, am Fusse drei sitzende Gestalten: die Tragödie, die Komödie, die Musik. Eingravirt ist der Tag, wo die *Lind* in England ankam, der 17. April 1847, und der Tag ihres ersten Auftretens daselbst, der 4. Mai.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Chopin, Fr., 3 Mazourkas pour le Piano. Op. 63. 20 Ngr.
— — 3 Valses pour le Piano. Op. 64. 1 Thlr.
Gade, N. W., 3te Ouverture in Cdur für Orchester. Op. 14. 3 Thlr.
Graun, C. H., Der Tod Jesu. Cantate. Die Chorstimmen. 1 Thlr. 5 Ngr.
Haydn, Jos., Die Jahreszeiten für das Pianoforte zu 4 Händen arr. 6 Thlr.
Haydn, Jos., Stabat mater. Die Singstimmen. 1 Thlr. 20 Ngr.
Lumbye, C. H., Künstler-Carnevals-Quadrille für das Pianoforte. Nr. 33. 10 Ngr.
— — Dieselbe zu 4 Händen. 15 Ngr.
— — Veilchen-Polka für das Pianoforte. Nr. 34. 7½ Ngr.
— — Dieselbe zu 4 Händen. 10 Ngr.
Mozart, W. A., Hymnen und Motetten:
Nr. 1. Preis dir! Gottheit. Im Klav.-Auszug. 20 Ngr.
„ 2. Ob fürchterlich tobend. Im Klav.-Ausz. 15 Ngr.
„ 2. Dieselbe. Die Singstimmen. 15 Ngr.
„ 3. Gottheit! Gottheit! dir sei Preis. Im Klavier-Auszug. 20 Ngr.
— — Requiem. Die Chorstimmen. Lateinisch u. deutsch. 1 Thlr. 10 Ngr.

Digitized by Google

Thalberg, S., Fantaisie sur des mélodies de François Schubert. Op. 57. Nr. 3. du Decameron pour le Piano. 20 Ngr.
Vollweiler, C., PremierTrio pour le Piano, Violon et Violoncelle. Op. 20. 2 Thlr.

In Kurzem erscheint mit Eigenthumsrecht in meinem Verlag:

„DIE BRAUT VOM KYNAST“

von

Henri Litolff,

romantische Oper in 3 Acten, Text vom Opernsänger **Fr. Fischer,** im vollständigen Clavier-Auszug (complett und einzeln), so wie in allen Arrangements und auch die Ouverture für's Orch.

Braunschweig, im October 1847.

G. M. Meyer jun.

In unserem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

FANTAISIE BRILLANTE

pour le Piano

sur

Guillaume Tell

Opéra de G. Rossini

par

Henri Rosellen.

Op. 100.

Leipzig, im October 1847.

Breitkopf & Härtel.

Werthvolle Neuigkeiten.

Verlag von

Schuberth & Comp.

in Hamburg und Leipzig.

Berens, Herm., »La Fontaine«, Etude p. Piano. Op. 7. Nr. 2. 7½ Sgr.
van Boom, Introduction et Variations sur un Thème original, p. Piano. Op. 7. 1 Thlr.
Bull, Ole, Fantaisie et Variations de bravoure sur des Thèmes de Bellini, p. Violon. Op. 3. transcr. p. Vclle. p. Rob. E. Bockmühl, avec Orchestre 2 Thlr. 20 Sgr., avec Piano et Partition 2 Thlr. 10 Sgr.
Burgmüller, Ferd., Rondino p. Piano. 5 Sgr.
Canthal, Aug. M., »Nachtgruss an die entfernte Geliebte.« Lied mit Pfte. 5 Sgr.
Cobelli, C., Elfenlied m. Piano. Op. 13. 10 Sgr.
Fesca, A., Liebesbitte. Lied f. Alt o. Bar. m. Pfte. Op. 55. Nr. 2. 10 Sgr.
Krug, G. (Preiscomponist), Drittes Quartett f. Pfte., Viol., Vla. u. Vclle. Op. 15. 3 Thlr.
Kullak, Th., Andante. Morceau de Salon, p. Piano. Op. 27. Nr. 2. 15 Sgr.
Molique, B., 3me Duo concertant p. Piano et Violon. Op. 33. 2 Thlr. 20 Sgr.
Nowakowsky, J., 2 Masurkas f. Pfte. 5 Sgr.
Ricci, L., Walzer-Cavatine f. Sopr. m. Pfte. 7½ Sgr.
Schmitt, J., „Zur Aufmunterung für die ersten Anfänger,“ 30 leichte Tonstücke. Op. 325. Heft 2. 15 Sgr.
Sponholtz, A. H. (Preiscomponist), „O lass mich dir in's Auge sehn,“ Lied m. Pfte. Op. 23. Nr. 1 f. Sopr. o. Tenor. 7½ Sgr.
— — Dasselbe, desgl. f. Alt o. Barit. 7½ Sgr.
Willmers, R., Chanson national varié. Op. 17. Cah. 7. 15 Sgr.

Classische Bibliothek in vollständigen Clavier-Auszügen mit ital. u. deutschem Text. (Neue Ausgabe in Plattendruck in hoch 4°.) 2. Band. „Titus,“ von Mozart. 1 Thlr. fest.

(Durch alle Musikhandlungen zu beziehen.)

So eben ist erschienen:

Römische Volkshymne auf Pius IX. für eine Singstimme mit italien., deutschem und franz. Text und Begl. des Piano. 7½ Sgr.
Römischer Volksmarsch f. Piano, arr. von Graziani. 5 Sgr.
Derselbe für Piano zu 4 Händen. 7½ Sgr.
Jenny Lind's 30 schwedische Lieder für eine Singstimme und Piano, deutsch von Gumbert. Heft V (4 Lieder). 10 Sgr. Hierin das berühmte, noch **nicht gedruckte Hirtenlied** mit dem verhallenden Ton!

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Zweite deutsche Messe für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Begleitung von 2 Clarinetten, 2 Fagott, 2 Horn, Violoncell und Contrabass, oder der Orgel allein, von B. E. Philipp. Op. 37. Preis 1⅓ Thlr.
Requiem für 4 Singstimmen mit Begleitung von Orgel und Contrabass oder 2 Violinen, Viola und 2 Horn ad libitum, componirt v. **Moritz Brosig,** Dom-Organist in Breslau. Subscriptionspreis für die Abnehmer des musikalischen Kirchenschatzes 22½ Sgr., Ladenpreis 1⅓ Thlr.

In unserem Verlag ist erschienen:

Fortlage, C. D., Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt. n. 2 Thlr. 15 Ngr.
Krüger, Dr. **E.,** Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst. n. 1 Thlr. 25 Ngr.

Leipzig, im October 1847.

Breitkopf & Härtel.

Ein Pedal

nach der neuesten Construction, im Umfange von C, Cis — eingestrichenem E, von starkem, ausgezeichnetem Tone, sehr gut gehalten, unter jeden Flügel passend, so dass derselbe darauf zu stehen kommt, für sich ausbildende Orgelspieler von ausserordentlichem Vortheil, ist zu verkaufen.

Auf frankirte Anfragen wird Herr Organist **Hermann Schellenberg** in Leipzig das Nähere mittheilen.

Gute Oboe-Röhre sind billig zu haben bei **G. Fischer,** Mitglied des Stadtmusikchors zu Eisleben.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten November. **Nr. 45.** 1847.

Inhalt: Kritische Paraphrasen. — Mendelssohn-Bartholdy's Todtenfeier in Leipzig und Begräbniss in Berlin. — *Nachrichten*: Aus Strassburg. Aus Hamburg. Aus Neapel. Aus Palermo. Aus Mailand. — *Recensionen*. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Leipzig, 1847. Donnerstag, den 4. November, Abends nach 9 Uhr starb hier **Felix Mendelssohn-Bartholdy**, im neununddreissigsten Jahre seines ruhmreichen Lebens. Diese Trauerbotschaft unsern Lesern.

Kritische Paraphrasen

über Dr. *E. Krüger's* „Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst" von *G. Nauenburg*.

(Fortsetzung. Zweiter Theil.)

1. „*Von der Kunstkritik im Allgemeinen.*"

Ich kenne, sagt Th. Hagen, nichts Schöneres, Grösseres, als den Stand des Kritikers, aber auch zugleich nichts Schwierigeres, namentlich für die Gegenwart. So erhaben und edel es ist, in einer Zeit, wo Alles lügt, die Wahrheit zu sagen, eben so schwierig ist es. Denn nicht nur, dass das ausgebildetste Wissen, angeborenes Beurtheilungstalent, und wiederum die Begabung, das Urtheil auf eine schöne und zugleich practische Weise geltend zu machen, Menschen- und Weltkenntniss, und zuletzt, als das Wesentliche, *Gesinnung* zu einem Kunstrichter erforderlich sind, sondern auch Muth und Verzichtleistung auf Anerkennung, Ruhm, auf beseeligende Ruhepuncte in dem Chaos des Lebens. O es ist ein schweres Kreuz, das sich der Kritiker in unserer Zeit aufladet! Aber wehe dem, der davor zurückbeben wollte — der hätte sicherlich keinen Beruf." — Mögen immerhin einzelne Schreier die Kritik verdächtigen, möge man sich immerhin geberden, als ob man bis heute noch keine rechte Ahnung von Kritik gehabt hätte — der verständige Mann belächelt solchen Uebermuth und wandelt ruhig seine Strasse. Schon Lessing schrieb: „„Genie! Genie! schreien sie. Das Genie setzt sich über alle Regeln weg! was das Genie macht, ist Regel!"" — „So schmeicheln sie dem Genie: ich glaube, *damit wir sie auch für Genie's halten sollen!!*" —

Treten wir jetzt Krüger's Ideen näher: „So oft auch ein Zwiespalt zwischen Gedanken und Kunst erhoben, eben so oft haben die Besten aller Zeiten erkannt, dass es ein Streit der *Form*, nicht des Lebens war. Die Ursache des Streits war von je her diese, dass man, von der Voraussetzung ausgehend, Kunst und Wissen müsse sich bei wechselseitiger Berührung völlig decken, alsbald inne ward, wie dieses Schritt für Schritt *unmöglich* sei. Denn niemals ist es gelungen, ein Kunstwerk in irgend einem Gebiete zu *wiederholen;* noch minder gelingt die Rechtfertigung des Kunstwerks im Gedanken (gleichsam die „*Umdenkung*") vollkommen bis zur Deckung, so dass kein Ueberschuss auf einer Seite zurückbleibe." Was will nun die Kritik? K. antwortet: „sie will die Theorie bestätigen oder finden, sie will im Kunstwerk das Allgemeine, die Idee nach der Theorie entwickeln oder widerlegen. Ist aber die Theorie ursprünglich das Schauen des Vernünftigen in den Dingen, so setzt sie die Dinge als das Erste voraus, folgt den Dingen, den Erscheinungen — Kunstwerken nach — ist das Maass des Vorhandenen, nicht des Neuerscheinenden, Zukünftigen." (?) Als *Mittel* der Kritik nennt K. die *Aesthetik*, welche in ihrer wahren Bedeutung die Vermittlerin ist zwischen Kunst und Leben, indem sie die Stellung und das Verhältniss der Kunst zum universellen Geistesleben, ihre Wirksamkeit, Würde, nationale, historische und menschliche Bedeutung aufzuhellen die Bestimmung hat." Die einfache Betrachtung oder Belehrung gibt die *Recension*, die Entwickelung der Gesetze zeigt das *Lehrbuch*, die freie Erkenntniss erstrebt die Philosophie der Kunst, die *Aesthetik*. Sie sind alle drei innerlichst verwandt, und bedürfen einander wechselseitig. Die Aufgabe, das wahrhaft Schöne im *Einzelnen nachzuweisen*, ist noch nicht gelöst und, den bisherigen Erfahrungen gemäss, dem Menschen vielleicht ewig unlösbar." —

Zur näheren Erläuterung und theilweisen Berichtigung der *Krüger*'schen Ansicht möge man Folgendes erwägen: Alle Kunst hat, als solche, ihre Quelle und

Digitized by Google

ihren Zweck in den Functionen des Geistes. Jedes äussere Kunstwerk ist ja nur ein *Abdruck*, ein Spiegelbild eines *inneren;* ehe es sich sinnlich entäusserte, lebte es ja schon in der *Idee* des Künstlers. Das Kunstwerk, sagt man, wird von der *Begeisterung* erzeugt, wird gewissermassen unbewusst *inspirirt;* derartige Begriffe passen aber auf die grossartigen und complicirten Werke unserer Kunst keineswegs; sie sind, wie z. B. die Symphonieen, die besonnensten Hervorbringungen des menschlichen Geistes. Sehr richtig hat schon W. Schlegel gesagt: die Thätigkeit des Genie's ist zwar eine ihm natürliche und in gewissem Sinne bewusstlose, wovon also der, welcher sie ausübt, nicht immer *augenblicklich* Rechenschaft wird geben können; es ist aber keineswegs eine solche, woran die *denkende* Kraft nicht einen grossen Antheil hätte. — Eben die Schnelligkeit und Sicherheit der Geisteswirkung, die höchste Klarheit des Verstandes macht, dass das Denken beim Schaffen nicht als etwas *Abgesondertes* wahrgenommen wird, nicht als „*Nach*denken" erscheint. Durch den Gedanken soll der Geist *begriffen*, durch das Kunstwerk *empfunden* werden; der Plan des Kunstwerks geht dem Kunstwerke selbst voraus, dieser Plan aber ist ohne Antheil der denkenden Kraft, ohne Selbstkritik und Urtheil nun und nimmermehr in ein echtes Kunstwerk zu verwandeln. Geht dem Kunstwerke kritische Thätigkeit schon voraus, so wird auch im Hörer diese Thätigkeit sympathetisch erregt werden; liefert nun die Kritik den richtigen *Commentar* zu dem geschaffenen Kunstwerke, so hat sie der Kunst und dem Schöpfer des Kunstwerks schon einen sehr wesentlichen Dienst erwiesen; die Kritik kann aber auch ein Organon liefern zu neuen Schöpfungen; sie kann indirect durch *Lenkung*, *Anordnung*, *Erregung* productiv werden, ja sie ist gerade im *schaffenden* Künstler productiv und *nicht* blos negativ, denn in der *productiven Kritik* liegt eben der Grund zu einem echten *organisch* gestalteten Kunstwerke. — Mit einer sogenannten und oft beliebten „*Umdenkung*" eines Kunstwerks kann auch ich keinen vernünftigen Begriff verbinden, denn Kunst und Wissen, Empfinden und Begreifen werden sich immer *völlig* decken; oder wollt ihr in Worte auflösen, was Worte verachtet? oder habt ihr noch nie *ohne* Worte empfunden? — Keine menschliche Kunst vermag das Fliessen eines mannigfaltigen Stroms, nach allen den tausend einzelnen, glatten und bergigen, stürzenden und schäumenden Wellen, mit *Worten* für's *Auge* hinzuzeichnen, — die Sprache kann die Veränderungen nur *dürftig zählen* und *nennen*, nicht die aneinanderhängenden Verwandlungen der Tropfen uns sichtbar vorbilden. Und ebenso ist es mit dem geheimnissvollen Strome in den Tiefen des menschlichen Gemüths beschaffen. Die *Sprache* zählt und nennt und beschreibt seine Verwandlungen in *fremdem* Stoff; — *die Tonkunst aber strömt ihn uns selber vor!* —

2. „*Systematische Versuche.*"

Die Aesthetik der Tonkunst ist in Rücksicht ihrer scientivischen Bearbeitung unter allen ihren Schwestern im Reiche der Wissenschaften immer noch am Weitesten zurück. Noch machen ihre Theile kein in sich selbst zusammenhängendes Ganze aus; noch begnügt man sich immer, eine Menge allgemeiner Grundsätze und besonderer Regeln, die einer oft willkürlichen, ohngefähren Ordnung ihren Zusammenhang danken, *Aesthetik* zu benennen; noch scheint immer, nicht die Aesthetik das Criterium der *Kunst*, sondern die Kunst das Criterium der *Aesthetik* zu liefern; noch herrscht wohl zwischen der Kunsttheorie und ihren Werken das Verhältniss, dass man weniger die Theorie brauchen kann, um die Werke dadurch zu vervollkommnen, als die Werke, um die Theorie zu *berichtigen*. (S. meinen Aufsatz: Ueber den Culturzustand der musikalischen Aesthetik. Berliner M. Z. 1833. Nr. 36.) Hielten es die früheren Kunstphilosophen von Baumgarten bis Kant für möglich, alles Schöne der Natur und Kunst auf Vernunftprinzipien zu reduciren, so erklärte Kant geradezu die *Unmöglichkeit* dieser Reduction; ja er stiess die Tonkunst selbst aus dem Kreise der „schönen Künste" aus! — Sehr natürlich! der blose Philosoph, welcher nie in irgend einem Gebiete der Tonkunst sich practisch bewegte, hat höchstens eine oberflächliche Ansicht vom Kunstgebiete, ohne rationale Einsicht *in* das Kunstgebiet; nur der geist- und gemüthvolle Kunstjünger, der in der göttlichen Kunst würdig herangebildet, als Mann thatkräftig in ihrem innersten Heiligthume mit Bewusstsein wirkte, wird als Kunstphilosoph das Gebiet der musikalischen Aesthetik cultiviren können. Der Aesthetiker muss sich erst unter den grossen Geistern, die in der Tonkunst gewaltet haben, *demüthigen*, ehe er sie ganz empfinden will; auch den neuesten Kunstphilosophen ist es nicht gelungen, unsere Kunst in ihrem Wesen und Inhalt vollständig zu erkennen, und Krüger hat sich in diesem zweiten Abschnitte des zweiten Theils ein sehr grosses Verdienst erworben, dass er namentlich die hegel'sche Kunsttheorie in ihrer theilweisen Falschheit und Mangelhaftigkeit zeigt; auch die hegel'sche Schule, so viel Verdienste man ihr zugestehen muss, ist in der vermeintlichen „*Gedanken-* und *Inhaltsleere* der Tonkunst" stehen geblieben (S. 116). Krüger gibt S. 138 als Resultat seiner Auffassungsweise, der wir vollständig beistimmen, Folgendes: „Für die Tonkunst bietet den Inhalt die ganze Bewegung der Welt, alles Seiende und Ruhende selbst in die Bewegung hineingezogen: Alles was schwebet, woget und zittert in Luftwellen, im Menschenherzen, was die Seele in sich nachtönt aus dem Bewegten in aller Erscheinung: das ist der *thatsächliche Inhalt* der Musik, das bildet *innerlich die Tonwelt ab.*" Specielleres muss bei K. selbst nachgesehen werden (zugleich verweise ich auf meine frühere Abhandlung: Ein Wort über die Theorie der Instrumentalmusik des Herrn Nägeli. Berliner allg. mus. Zeitung 1827 Nr. 44, und auf meine Skizzen zu einem haltbaren Systeme der musikalischen Aesthetik: Allgem. mus. Ztg. 1832 Nr. 8). Die Kunsttheorie und Kunstkritik ist zur Zeit noch gar nicht berechtigt, im Tone der *Infallibilität* zu reden, und doch geschieht dies leider so häufig!! Haltet euch, sagt J. Paul, nicht für untrüglich, da es nicht einmal der Genius, sondern bedenkt, meine Richtamtbrüder, dass, so wenig als ein *Einzelwesen* im Besitze *aller Wahrheiten*, eben so wenig

Digitized by Google

eines im Besitze des Geschmacks für *alle Schönheiten* sein kann. —

3. *„Von geistlicher Musik."*

In diesem Abschnitte liefert der Verf. den lebendigen Beweis, dass man in der Kunsttheorie im Allgemeinen mit ihm ganz übereinstimmen, im Speciellen aber bei Beurtheilung des Kunstwerks eine ganz entgegengesetzte, wesentlich verschiedene Kunstanschauung haben kann. Lassen wir vorerst den Verf. selbst reden: „Die Musik, beginnt der Aufsatz, ist eine christliche Kunst." Nachdem er diesen Satz eben so wahr als schön geschichtlich begründet und wissenschaftlich erörtert hat, sagt er S. 119: „Die geschichtliche Entwickelung der geistlichen Musik zeigt, dass die calvinische Kirche ganz ohne höheren künstlerischen Einfluss geblieben und keine besondere Kunststufe weder begonnen, noch fortgeführt hat; dass ferner die römische Kirche von Palestrina bis Gabrieli eine herrliche Entfaltung sinnlicher Pracht, epischer Fülle und inniger lyrischer Vertiefung erlebt, nach diesen aber in einem Stillstande beharrt, der bis in Caldara's und Astorga's Zeiten hinab dauert und Zeugniss gibt, wie die fortbildende Kraft versiegt; diese erhält in der lutherischen Kirche, ein Jahrhundert später, in einem volleren Stufengange die Kunstformen des *Chorals*, *Motetts*, *Oratoriums* und der hohen Orgelmusik erzeugend, und in Reichthum und Tiefe alle früheren Stufen überschreitend. Was den letzten 60 Jahren von geistlicher Musik angehört, das ist der Kirche ursprünglich fremd; (?!—) Mozart's Requiem, Beethoven's Messen etc. führen nicht in das verlassene(!) Heiligthum zurück. Mendelssohn's geistliche Gesänge, vom einfachen Motett bis zum weitgedehnten Oratorium, bringen nirgend die Kirche wieder. (?!) Dagegen scheint es, dass die Orgelmusik seit S. Bach wo nicht fortgeschritten, doch mit einzelnen glücklichen Blüten gesegnet ist, die der besten Zeit würdig sind." — Nach solchen Bekenntnissen hört natürlich jeder Streit auf! — Der Verf. fasst den Begriff „Kirche" anders als wir; er beurtheilt die „religiöse Concertmusik" von seinem *kirchlichen* Standpuncte aus und hält Kunstwerke für Kirchenmusiken, die keine sind und sein wollen, die gar nicht zum kirchlichen Cultus gehören. Verständigen wir uns so weit als möglich. Die Kirche Christi ist — vielleicht wohl im *päpstlichen* Sinne — keineswegs aber im evangelischen Sinne etwas *Stabiles*, was einer *bestimmten Zeit etwa nur angehört*; die Kirche Christi ist die Gemeinschaft der jetzt *lebenden Menschen*, welche Jesum als ihren Herrn und Meister erkennen; sie ist etwas Flüssiges, *Bildsames*, was nicht ohne Einfluss der Zeitbildung bleiben kann. Die Kirchenmusik ist schlechterdings nichts *für sich* Bestehendes; sie ist nur Theil eines Ganzen, des kirchlichen Cultus; und eben deshalb kann ihr Wesen nur begründet und gewürdigt werden durch die Begriffe, welche man von Kirche und kirchlichem Cultus hat. Christliche *Erbauung* in ihrem ganzen Umfange ist Zweck aller öffentlichen gottesdienstlichen Versammlungen; im kirchlichen Cultus soll die unsichtbare Kirche Christi in ihrer Hoheit und Würde, in ihrer Göttlichkeit und geistigen Vollendung, in ihrer Innigkeit und Herrlichkeit einen adäquaten Ab- und Ausdruck finden. Einen Theil des christlichen Cultus bildet nun, sowohl in der katholischen als evangelischen Kirche, mit ihren beiderseitigen Verzweigungen, die Kirchenmusik; mag sie nun einen mehr *integrirenden* Theil des Cultus (wie bei den Katholiken) oder einen mehr *accessorischen* Theil des Cultus (wie bei den Evangelischen) ausmachen, ihrem „*inneren*" Wesen nach ist sie sich gleich; denn sie muss hier wie dort *erbaulich* auf die Gemüther der „*Gemeinde*" wirken. Die gemischte Gemeinde aber, durch Religion, Vernunft und Gewissen zur gemeinschaftlichen Gottesverehrung *berufen*, hat als Kirchengesellschaft ein Recht — ich sage ein *Recht* — zu fordern, dass der Cultus in *jeder* Beziehung ihrer geistigen Receptivität *vollkommen angemessen* sei. — Ist man, wie ich nicht zweifle, mit diesen einfachen und klaren Sätzen einverstanden, überblickt man von diesem Standpuncte aus die Wirklichkeit, so stossen wir freilich auf die unerbaulichsten Erscheinungen. Fehlt es etwa an Sologesängen, die ohne Erhebung des Gemüths nur die Kehlfertigkeit der Sänger zur Schau tragen? an Chören und Orgelfugen, die voll sind an contrapunctischer Technik, Künstelei und kalter Verstandeskrämerei, aber entblöst von allen heiligen Gefühlen?! Ich gehe noch weiter und sage: „*alle complicirte Kunstformen*", selbst wenn sie Geist, Gemüth, Kirchlichkeit etc. athmen, gehören doch nicht in die *christliche Gemeinde*, denn sie sind dem „*grössten*" Theile der nicht künstlerisch gebildeten Kirchenversammlung nichts weiter als chaotisches Gewirr, als inhaltleeres Geklingel! — Mendelssohn's Paulus aber gehört lediglich, so wie das neuere Oratorium überhaupt, in das Gebiet der „*religiösen Concertmusik*", und darf nimmermehr nach den stabilen Begriffen von „Kirchenmusik" beurtheilt werden; die religiöse Concertmusik hat *andere* und *höhere* Kunstforderungen zu erfüllen, sie gehört, wie Krüger selbst S. 50 sagt: „*engeren Kreisen der Geniessenden an*". (S. meine Abhandlung: Ueber das Wesen der christlichen Kirchenmusik. Caecilia 1833. Heft 58.)

4. *„Von weltlicher Musik."*

Wie Krüger im vorigen Abschnitte geschichtlich begründet und wissenschaftlich erörtert, dass die Musik eine christliche Kunst sei, so zeigt er hier: wie sich die weltliche Musik zuvörderst aus der geistlichen Musik herausgebildet hat. „Volkslied, Oper und freie Instrumentalien sind es (S. 221), was man unter dem Namen „weltlicher Musik" zusammenfassen mag;" ob der Verf. hier nicht gar Mancherlei auf Kosten der modernen Kunst in rosigem Lichte sieht, was in der christlichen Vorzeit mit ganz *anderen* Augen angesehen wurde—das möge man z. B. aus folgenden Stellen entnehmen. S. 218 heisst es: „Das ächte Volkslied ist die erste Weise, wie die Weltlichkeit in die Musik tritt. Aus der allgemeinen (?) Geltung des Volksliedes bei dem einst (?) sangesfreudigsten Volke, da diese Klänge Anklang und Wiederklang hatten in Aller Mund und Ohr, (?) entsprang die Möglichkeit, diese Herzenstöne (?) auch in die Kirche zu

Digitized by Google

übertragen; das Volkslied ward in Deutschland Kirchenlied, seit die Kirche dem Volke eröffnet war." — Ist denn aber nicht längst geschichtlich erwiesen, dass Luther sich der Melodieen „*weltlicher*" Lieder zu seinen geistlichen Dichtungen „*nicht*" bediente? (er suchte diese theils den Melodieen alter lateinischer Hymnen und Psalmen unterzulegen, theils schrieb er bekanntlich selbst welche, oder liess sie von Anderen verfertigen;) sind denn dem Verf. die zahlreichen Eiferer der früheren Zeit unbekannt geblieben, welche schlechthin aussprachen: „Was der Welt oder dem Satan einmal gehört, das lasse man heraus aus der Kirche Gottes?" — Wirft nicht schon die „Landesordnung" des Herzog August (1618) alle Tanz-, Schand-, Buhl- und Weltliedermelodieen aus der Kirche heraus? —

Fast scheint es, als ob der oft so scharf und klar denkende Kunstphilosoph in rein practischer Hinsicht das Kunstgebiet nicht mit der nothwendigen *Unbefangenheit* überschaute; er sieht nicht selten die Vergangenheit mit Zauberschein umflossen, und die Gegenwart Grau in Grau gefärbt! Bei Entwickelung der Oper, wo der Verf. an mancher *hehren* Gestalt still vorübergeht, sagt er S. 227 in Betreff der Euryanthe: „Der gewissenhafte Tondichter fühlte sich gedrungen, jedes Wort des Textes auszudrücken, ja auszupressen (?!); eine kränkliche verzerrte Gestalt(!) war das Ergebniss, in welcher die Töne wie die Worte sich selbst mehr verdunkelten als gestalteten; höchstens gaben einzelne(!) lichtere Stellen selbständigen Melodieenfluss in kleinen Gebilden, die meisten jedoch *nur*(!) verständig kalte Declamationen." Ich bin nicht ein blinder Verehrer Weber's — aber gegen solches Urtheil vermag ich nichts zu sagen! Die Sonntag-Euryanthe und die Devrient-Euryanthe leben in *meiner* Erinnerung wenigstens nicht als „*kränkliche, verzerrte* Gestalten"!! — —

Scribe und Meyerbeer beurtheilt K. aber noch *viel härter;* übrigens glaube ich nicht, dass wir noch event. „nackte H.... statt der bekleideten" auf der Bühne sehen werden! eben so wenig, dass eine „Erhebung der Oper" realisirt würde, wenn dieselben „nächst der Gesundung der Texte und Vereinfachung der Handlungen, bei dem alten Volksliede(!) — in die Schule ginge."(!)— Nachdem der Verf. noch allgemein *bekannte* Rathschläge über den *geselligen* Musikbetrieb gegeben, sehnt er sich nach der Zeit: „wo das deutsche Volk seines Liedes wieder froh wird (?), wo es befreit sein wird von Concerten voll Langeweile(!), von Opern voll Tendenzen und ohne Musik(!), von Fragen und Klagen um ächte Tonkunst." —! —

Ein jeder Mensch, sagt Steffens, schwebt zwischen seinem *Ideal* und seiner *Carricatur;* wir halten diese Klage- und Weherufe für hässliche *Carricatur-Züge* in dem Bilde des sonst achtungswerthen Kunstphilosophen. Die goldene Zeit ist eine gute Freundin des alten Ueberall und Nirgends und eine Verwandte des vielgestaltigen Proteus; fasse ihn, wenn er dir weissagen will! Das *Beste* liegt in *keiner Zeit* und in *keiner Art:* sondern jede Art und jede Zeit ist ein Bild des *Ewigen* und des *Vergänglichen zugleich.* Wenn die Lorbeerbekränzten sich einst begrüssen, dann werden auch unsere neueren Tonmeister nicht in den letzten Reihen stehen. —

(Beschluss folgt.)

Mendelssohn-Bartholdy's Todtenfeier in Leipzig und Begräbniss in Berlin.

Wenn Leipzig die irdische Hülle des ruhmreichen jungen Tonmeisters nicht in seinen Schooss aufnehmen durfte, so hat es ihm doch eine würdige und erhebende Todtenfeier gewidmet, wozu nicht blos des Entschlafenen Ruhm überhaupt, sondern auch seine Liebe für unsere Stadt und sein vieljähriges treues und bedeutendes Wirken in ihr die Herzen aufforderte. Nachmittags halb 3 Uhr versammelten sich die Freunde und Verehrer des Verewigten bei der Johanniskirche und zogen dann in langer Reihe dem Trauerhause in der Königsstrasse zu. Von dort aus begann der Zug. Voran gingen zwei Musikchöre, welche abwechselnd Trauermärsche ertönen liessen. Sodann kamen die Mitglieder des Gewandhaus-Orchesters, und die Lehrer des Conservatoriums mit ihren Schülern. Ein älterer Schüler des Conservatoriums trug auf sammetnem Kissen einen dem Verewigten von seinen Schülern gewidmeten silbernen Lorberkranz, worauf der Orden pour le mérite lag. Dann kam der mit Palmen und Blumen reich geschmückte, von vier schwarzbehangenen Pferden gezogene Sarg, an dessen beiden Seiten Kunstgenossen und nahe Freunde des Geschiedenen gingen. Hierauf folgten die nächsten Leidtragenden, dann die Geistlichen der reformirten Gemeinde, der Universitäts- und Stadtkirchen, die Vorstände der hiesigen Civil- und Militairbehörden, so wie Mitglieder derselben und der Universität mit ihrem Rektor, der Rath, Stadtverordnete, Studirende und zahlreiche Bewohner Leipzigs aus allen Klassen. Der Zug bewegte sich langsam durch eine unabsehbare Menschenmenge längs der Promenade, durch das Petersthor, die Petersstrasse, über den Markt und die grimmaische Strasse. Vor dem Portal des neuen Universitätsgebäudes wurde der Sarg abgehoben und in die erleuchtete, zum Theil schwarz drapirte Paulinerkirche gebracht. Unter einem klagenden Präludium der Orgel setzte man den Sarg auf eine Estrade und umgab ihn mit Wachskerzen. Nun wurden einige Verse des Chorals „O Haupt voll Blut und Wunden" gesungen; dann sangen die vereinigten Sängerchöre Leipzig's den Choral aus Paulus: „Dir, Herr, dir will ich mich ergeben." Hierauf hielt Herr Pastor *Howard* die Gedächtnissrede. Dann folgte der Chor aus Paulus: „Siehe, wir preissen selig, die erduldet haben; denn ob der Leib gleich stirbt, doch wird die Seele leben." Bei diesen Worten, den wehmüthigen Melodieen und himmlischen Klängen dazu, über den nun stummen Meister hinschwebend, der sie einst geschaffen, blieben wenig Augen trocken! Nachdem der Segen gesprochen, machte der letzte Chor aus Sebastian Bach's Passionsmusik den Schluss dieser rührenden Feier.

Um 10 Uhr ging der Sarg mit einem Extrazuge auf der Eisenbahn nach Berlin ab. In Cöthen wurde er von feinem Männerchorgesang unter Leitung des Musik-

Digitized by Google

directors *Thile* empfangen. In Dessau stand der greise Kapellmeister *Schneider* mit dem Chore um Mitternacht am Bahnhofe, und empfing den dahingeschiedenen Meister entblösten Hauptes mit einem eigens dazu componirten Scheidegruss, der eine unbeschreiblich rührende Wirkung hervorbrachte. In Berlin angekommen, setzte sich der Leichenzug gegen 7 Uhr des Morgens vom anhaltischen Bahnhofe aus in Begleitung eines zahlreichen Musikcorps unter Leitung des Musikdirectors *Braun*, von welchem der Sarg bereits am Empfanghause des Bahnhofs begrüsst worden war, in Bewegung, und nahm seinen Weg durch die Anhalt'sche, Koch- und Friedrichsstrasse, wo sich den der Familie des Verstorbenen und seinen zahlreichen Freunden zugehörenden Trauerwagen eine unabsehbare Menschenmenge, worunter viele hochgestellte und in Kunst und Wissenschaft bedeutende Männer zu bemerken, anschloss. Auf dem Belle-Alliance-Platze erwarteten den Zug die Kinder des Friedrichsstiftes, Knaben und Mädchen, denen der edle Verstorbene viele Wohlthaten erwiesen, und die Mitglieder der königl. Kapelle und der Singakademie. Auf dem alten Dreifaltigkeitskirchhofe angelangt, wurde er von dem Domchor unter Leitung des Musikdirectors *Neithardt* empfangen. Nach einem von demselben gesungenen Chorale fand die Einsenkung des Sarges Statt. Vom Prediger *Berduschek* wurde die Leichenrede gehalten. „Wie sie so sanft ruhen", ausgeführt von den Mitgliedern der Singakademie, und ein Trauergesang des Domchors, schloss die tiefergreifende Begräbnissfeierlichkeit.

Nachrichten.

Strassburg. Das hiesige Musikwesen scheint einen neuen Aufschwung nehmen zu wollen, seitdem die Verfügungen der sogenannten Apfel-Stiftung, wovon Ref. später spricht, bekannt sind, nicht wie es in Nr. 15 dieser Zeitung irrig heisst, zum Besten, als Universal-Erbin, des Theaters, sondern der Stadt Strassburg, für die Vervollkommnung der dramatischen und musikalischen Kunst.

Die Erfahrung hat gelehrt, dass, obgleich das französische Theater mit 30,000 Fr. subventionirt ist, für die ungünstige Sommerjahreszeit, die Vorstellungen dennoch während dieser Zeit ausgesetzt bleiben müssen, aus Mangel an hinlänglicher Theilnahme während der übrigen Zeit, oder aus Missbrauch, so dass für ein blos 8monatliches Engagement selten ausgezeichnete Mitglieder übrig sind; dass man sich daher seit 2 Jahren wieder genöthigt sah, für die Sommermonate seine Zuflucht zu einer deutschen Oper zu nehmen.

Die französische Oper, welche oft während der ganzen Dauer des Theater-Jahres andere Subjecte an der Stelle der Abgewiesenen debutiren lassen muss, war in dem verflossenen Jahre so glücklich, erst gegen das Ende einen deutschen ersten Tenoristen, Herrn *Hüner* aus Braunschweig zu finden, welcher bei einer guten Methode und Spiel einen vollkommen guten französischen Accent besass. — Zur Ergänzung unserer musikalischen Topographie des Jahres 1846, während welchem die Direction dem Herrn *Prat* concedirt war, sei vor Allem einer von dem hier privatisirenden Singlehrer *Alexander Piccini* geschriebenen einactigen Oper: „la Prise de Jericho" gedacht, die jedoch das Publicum nicht ausspielen liess. Der zu Paris 1780 geborene Componist, Schüler von Le Sueur, ist ein Enkel des berühmten Nicolo Piccini; in dem Jahrgange 1819 der mus. Zeitung S. 507 und 845 ist seiner, bei Gelegenheit einer anderen Oper, eben so unvortheilhaft gedacht.

Aus der Gesellschaft des Dir. *Prat* ist Dem. *Herminie Beaucé* als vorzügliche dramatische erste Sängerin zu empfehlen, eben so für französische Bühnen der genannte deutsche Tenorist *Hüner*. Die einzige während diesem Theaterjahr gegebene bedeutende neue Oper war Charles VI. von Halévy, worin sich Beide vortheilhaft auszeichneten.

Um für die Zukunft in Strassburg dem in Frankreich verbreiteten Unfuge zu steuern, die Annahme oder Nichtannahme der Debutanten durch Pfeifen zu entscheiden, erliess die Behörde unterm 16. October eine Verordnung, wodurch jenes Pfeifen strenge verboten, und die An- oder Nichtannahme der Debutanten, nach 3 Rollen, durch die Stimmen-Mehrheit der unter dem Vorsitze des Maire versammelten Abonnenten ausgesprochen werden soll. Dieser Verordnung gemäss ist über das von dem jetzigen Director *Défosses* gelieferte Personal für das am 22. Aug. begonnene Theaterjahr von 1847—1848 bereits der Spruch ergangen, wodurch alle Mitglieder angenommen worden sind. Ueber ihre Leistungen später.—

Die deutsche Oper, unter der Direction des Herrn *Loewe* von Mainz, eröffnete ihre Darstellungen am 2. Mai mit Otello. Bis zum 2. Juni wurden in Allem 13 Opern in 18 Vorstellungen gegeben. Neu waren hier die Heimonskinder und die noch nicht französisch gegebenen Musketiere der Königin, mit grossem Aufwand. Die Hauptmitglieder der Gesellschaft bestanden aus blosen Gästen. Mad. *Ernst-Kaiser* (Wien), *Flintzer-Haupt* (Leipzig), die HH. *Bielczizki* (Dresden) *Meinhard* (Wiesbaden), *Koch*, Bassist(?); auch der oben genannte Tenorist *Hüner* gab den Raoul in den Hugenotten; endlich der Komiker *Freund* (Mannheim). Ein Chorpersonal von 24 Personen erhöhte ungemein den Glanz und die Wirkung der sämmtlichen Darstellungen. Die ausgezeichnetste, mit stürmischem Beifall aufgenommene war Norma, was schon die blose Besetzung der Titelrolle durch Mad. *Flintzer-Haupt*, der Adalgisa durch M. *Ernst-Kaiser*, Sever durch Hrn. *Lehmann* und Orovist durch Hrn. *Meinhard* in hohem Grade rechtfertigt. Die übrigen Opern: Freischütz, Czaar, Regimentstochter, Don Juan, Tell, Zauberflöte, worin Mad. *Fl.-Haupt* als Königin der Nacht den ganzen Umfang ihres schönen Organs zu zeigen Gelegenheit hatte, da sie die Partie sang wie sie Mozart schrieb; endlich das Opferfest. — Herr *Freund*, als Bürgermeister im Czaar und als Schulmeister Baculus im Wildschütz, wurde allgemein, auch dieses Jahr, wieder freudig empfangen.

An Concerten und musikalischen Abendunterhaltungen fehlte es während der Winter-Saison nicht. Den Anfang machte am 18. Novbr. in dem Locale des Hrn.

Digitized by Google

Jauch Herr *v. Gory*, Bariton-Sänger, Schüler des Conservatoriums; er sang Scenen aus Don Sebastian und der Lucia und fand wenig Beifall; dafür wurden die Zuhörer durch eine von Herrn *Jauch* componirte und variirte Melodie für Pianoforte entschädigt, die er musterhaft, mit der ihm eigenen Virtuosität vortrug. — Am 28. Novbr. gab der Violinist *Schwaederle* Conzert; er spielte ausgezeichnet und mit rauschendem Beifall ein Adagio und Rondo, dann eine Fantasie aus Anna Bolena, Beides von Alard, und das bekannte Tremolo von Beriot. Die Choral-Gesellschaft sang den Chor: die Eintracht von Mozart und den Jäger-Abschied von M. Bartholdy. Dem. *Glossop de Meric*, deren herrliche Alt-Stimme immer mit Vergnügen gehört wird, sang die Cavatine aus Romeo, ferner mit ihrer Mutter (Sopr.) und Herrn *Alexandre* (Ten.) ein Terzett von Vaccai: Giovinetta Pellegrina, endlich die beiden Letzteren noch ein Duett aus den Puritanern. Auch Herr *Hausser* verherrlichte das Conzert mit einer Fantasie von Servais: Souvenir de Spa für Cello. Alles dieses zum wahren Bedauern der zahlreichen Zuhörer — ohne Orchester! — Am 23. Dec. liessen sich Herr *Demunk*, Violoncellist an dem Conservatorium zu Brüssel, und die Sängerin *Garcia de Torres* in dem Foyer des Theaters hören. Er spielte ausgezeichnet ein Concertino eigener Composition und obiges Souvenir de Spa, wodurch er sein hohes Compositions- und Künstlertalent bewährte. Sahen sich gleich die Zuhörer in ihrer Erwartung durch den Namen Garcia getäuscht, so entschädigte sie dafür in der Gesangpartie der Tenorist *Hüner* durch seinen seelenvollen Vortrag der Adelaide von Beethoven und einer von ihm comp. Romanze, Beides mit Violoncell-Begleitung durch den Concertgeber. — Am 24. Januar gab die obengenannte Choral-Gesellschaft eine musikalische Mittag-Unterhaltung zum Besten der Armen, mit der gefälligen Unterstützung der Herrn *Schwaederle* und *Hausser* (Piano). Unter den 18 gegebenen Nummern zeugen schon die Namen: Kücken, Lachner, Ries, Stertz, Wagner, Marschner, Herold, Rossini, Zöllner, Strauss u. A. von dem Interesse und der glücklichen Auswahl für das mit vielem Erfolg gekrönte gute Werk. — Am 27. Febr. gaben die oben genannten Herr und Mad. *de Méric Alexandre* Concert, mit der gegenseitigen Unterstützung des Herrn *Schwaederle*. Unter den elf gegebenen Nummern zeichneten sich eine Tenor-Scene aus Rossini's Ermione, ein Terzett aus Verdi's Ernani, Variationen für Sopran und Violine von Artot, und eine Fantasie von Alard durch Hrn. *Schwaederle* vortheilhaft aus; Alles in dem grossen Saale der Réunion — leider ohne Orchester. — Herr *Vivier*, der sich „erster Hornist der Kapelle des Königs der Franzosen" nennt, spielte auch hier seine sentimentalen Cantabile's, Romanzen und machte zuletzt das Kunststückchen, mehrere ausgehaltene Töne zugleich hören zu lassen, was jedem Hornbläser bekannt ist.

(Beschluss folgt.)

Hamburg. Am 4. November, Abends, fand im hiesigen Stadttheater die zweite, durch Herrn Kapellmeister *Krebs* geleitete Aufführung von *Felix Mendelssohn-Bartholdy's* Elias statt, von der in jenem Augenblicke Niemand ahnen konnte, dass sie die Todesfeier des Componisten sei. Der Geist des genialen Meisters entfloh der irdischen Hülle in derselben Stunde, in welcher hier, in seiner Geburtsstadt, die letzten Töne des herrlichen Schlusschores seines Schwanengesanges verklangen!

Neapel begann am 4. April die Stagione auf S. Carlo mit Verdi's Due Foscari, in denen die *Gruiz*, Tenor *Malvezzi* und Bassist *Gionfrida* wirkten, ziemlich kalt. Die grossentheils bleischwere, noch dazu schon gehörte Oper, konnte nicht im Geringsten erwärmen. Die seit vorigem Feste herrschende Langeweile auf unsern beiden königl. Theatern sollte nun durch die auf dem Teatro Fondo gegebene neue Opera buffa, Yava (eine chinesische Heldin), vom Maestro *Herenza*, verscheucht werden; aber ach! weder die beiden wackeren Künstler die *Brambilla* und Tenor *Malvezzi*, noch Buffo *Casaccia* und Bassist *Arati*, vermochten sie aufrecht zu halten: sie stürzte. — Mercadante's Leonora und Verdi's Ernani liessen das Ungemach vergessen. Bellini's Beatrice, worin ein neuer Tenor, Namens Giannone, zum ersten Mal die Bühne betrat, hatte keinen guten Erfolg. Desgleichen die neue Oper Giulia di Tolosa, vom Grafen *Gabrielli*, der bereits 32 Ballets und 12 Opern componirt. Zum Theil war auch das Buch an dieser Aufnahme Schuld.

Palermo. Die bereits erwähnte zu gebende neue Oper Fingal, vom Maestro *Coppola*, hat das Tageslicht nicht erblickt. Er gerieth darüber mit der hiesigen Impresa in einen Prozess, und gewann ihn, wonach dieselbe, wie die hiesige Zeitschrift Falce behauptet, ihm 500 Ducati (ungefähr 833 Augsb. Gulden), nachdem das ursprüngliche Honorarium 50 Ducati (250 Augsb. Gulden) war (!), zu bezahlen verurtheilt wurde.

Mailand. Die hiesige, seit Kurzem entstandene, aus Dilettanti und Professori gebildeten sogenannte Unione per esercizj musicali trug unlängst im hiesigen Teatro Filodrammatico unter Anderem nach mehreren vorhergemachten Proben, Meyerbeer's Ouverture zum Struensee, ziemlich gut und mit starkem Beifall vor. Die hiesige mus. Zeit. Nr. 21 vom 26. Mai widmet ihr einen eigenen langen Artikel, und zollt ihr ein ungemein starkes Lob. Beim hiesigen Musikverleger *Lucca* erscheint seit Juli eine zweite mus. Zeit., l'Italia musicale betitelt.

Recensionen.

Liederschau.

(Fortsetzung.)

7. Der Durstige, humoristischer Gesang für Bariton oder Bass, mit Begleitung des Pfte, componirt von *Krebs*. Op. 107. Hamburg u. Leipzig, b. Schuberth. Pr. 1/3 Thlr.

Ein etwas derber Scherz. Von einer tüchtigen Bass-

Digitized by Google

stimme vorgetragen, für welche der Verf. sehr dankbar geschrieben hat, wird dieses Lied in lustigen Männerkreisen grossen Beifall finden. Der Componist hat den Grundton seines Gedichtes mit glücklichem Tacte getroffen und zeigt auch hier eine sehr gewandte Feder.

8. Zwei Gedichte von Caroline Caspari und v. Eichendorff, für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von *Armin Früh*. Op. 2. Berlin, bei Challier. Pr. 15 Sgr.

Das erste dieser Gedichte, „der Zecher", gehört mit dem vorerwähnten ziemlich in ein und dasselbe Genre und steht ihm auch in der musikalischen Behandlung nahe. Sollen und müssen nun einmal solche Texte componirt werden, wovon uns die Nothwendigkeit nicht recht einleuchten will, so hat freilich Herr *Früh* daraus gemacht, was zu machen war. Doch loben wir uns dagegen das zweite Stück „Das zerbrochene Ringlein", obgleich wir hier an des Verf. Stelle Manches, wie z. B. das: „Mein Ringlein brach entzwei" bedeutsamer accentuirt haben würden. Dazu rathen wir dem Componisten, der übrigens aus tüchtiger Schule hervorgegangen zu sein scheint, bei weiteren Versuchen im Liederfache, sich noch sorgfältiger um runden melodischen Fluss und Guss zu bemühen und sich vor zu grosser Textzerstückelung zu hüten.

9. Sechs zweistimmige Lieder mit Begleitung des Pianoforte von *E. Friedr. Richter*. Op. 13. Leipzig, bei Fr. Kistner. Pr. 1 Thlr. 5 Sgr.

Wir bemerken zunächst, dass diese Lieder für 2 Soprane geschrieben sind. Es tritt hier der missliche Fall ein, dass es verhaltnissmässig nur wenige Gedichte gibt, welche eine solche Behandlung wenn auch nicht absolut verlangen, doch wenigstens einigermaassen zulassen. Da nun aber doch Sopranduetten sehr gesucht sind, so sehen sich die Herrn Componisten, um dem Verlangen des Publicum's zu genügen, nur zu oft genöthigt, zu Texten zu greifen, welche weder in den in ihnen hervortretenden Gefühlen noch in den Charakteren und Situationen u. s. w. solche Gegensätze darbieten, wie sie die artistische Idee des Duetts verlangt. Die nothwendige Folge davon ist, dass es ihnen bei der musikalischen Behandlung an dringendem Anlass zu charactervoller Auseinanderhaltung der beiden Stimmen fehlt, weshalb sie denn diese in süsser Terzen- und Sexteneintracht zusammengehen lassen. Auch unser Autor hat sich offenbar in jener Duettentext-Klemme befunden. Kaum ein einziges der von ihm componirten Lieder weist mit innerer Nothwendigkeit auf die Behandlung in Duettform hin. Doch aber hat er die oben erwähnten Erbübel möglichst zu vermeiden gesucht, und wir dürfen diesen zweistimmigen Liedern um ihrer melodischen Frische und leichten Ausführbarkeit willen ein grosses Publicum versprechen, rathen aber dem Verfasser, bei weiterem Anbau dieser Form irgend einen ihm befreundeten Dichter um passende Texte anzugehen.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Der bekannte Tenorist und Componist *Julius Miller*, früher in Leipzig im Concert und auf der Bühne wirksam, hat sich daselbst als Gesanglehrer niedergelassen. Er ist namentlich in Amsterdam als solcher thätig gewesen und zu seinen Schülern gehört u. A. der Tenorist *Frugt*, der in Deutschland, und namentlich auch in Leipzig selbst, vielen Beifall fand.

In Temeswar ist von dem dasigen Kapellmeister *Zawrtal* eine illyrische Oper auf die Bühne gebracht worden: „Die Berghirten", Buch von *Peter Pradic*. Der Beifall war rauschend. Nach der zweiten Aufführung erhielt der Componist von den entzückten Illyriern einen silbernen Pokal und einen silbernen mit Edelsteinen verzierten Taktirstab zum Geschenk.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

R. SCHUMANN.

Op. 61. Sinfonie Nr. 2 in C,

für Orchester in Stimmen vollständig 9 Thlr. (davon einzeln: erste Violine — 25 Ngr. — zweite Violine — 20 Ngr. — Bratsche — 22½ Ngr. — Violoncell und Bass 1 Thlr. —) Partitur 5⅔ Thlr. — Für Pianoforte 4händig vom Componisten bearbeitet circa 2½ Thlr.

Um die Anschaffung dieses ausgezeichneten Werkes zu erleichtern, berechne ich an *Vorausbesteller* gegen *Baarzahlung* nur ⅔ der angegebenen Ladenpreise, also: Stimmen vollständig 7 Thlr. 6 Ngr. — erste Violine — 20 Ngr. — zweite Violine — 16 Ngr. — Bratsche — 18 Ngr. — Violoncell und Bass — 24 Ngr. — Partitur 4 Thlr. 16 Ngr. — Vierhändig circa 2 Thlr. —

Die Orchester-Ausgaben erscheinen in diesem Monat, der 4händige Auszug wahrscheinlich im Januar.

Leipzig, November 1847. **F. Whistling.**

Mit Eigenthumsrecht erschienen so eben bei uns

Lindblad's schwedische Lieder

mit schwedischem und deutschem Texte (geziert mit dem Portrait der gefeierten **Jenny Lind**), der vollständigen Sammlung 9tes Heft.

Lindblad's Duetten für 2 Singstimmen

mit deutschem und schwedischem Texte (mit gleichem Portrait), der vollständigen Sammlung 10tes Heft.

Es ist somit jetzt die vollständige Sammlung von 10 Heften in unserem Verlage zu haben.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Digitized by Google

Neu erschienene Musikalien
im Verlage von
Pietro Mechetti qm. Carlo,
k. k. Hof-, Kunst- und Musikalienhandlung in Wien.

Balfe, M. W., Les Soirées de Londres. Sept Ariettes etc. av. acc. de Piano.
Nr. 1 — 6 à 10 Ngr., Nr. 7 15 Ngr.
— — Die Zigeunerin. Kleiner Klavierauszug für Pianoforte zu 4 Händen, eingerichtet von F. X. Chotek. 1 Thlr. 20 Ngr.
Brambilla, M., Exercices et Vocalises pour voix de Soprano av. acc. de Piano. Adopté au Conservatoire de Paris. Ouvrage complet. 2 Thlr. 20 Ngr. Les mêmes en 2 Livres à 1 Thlr. 10 Ngr — 2 Thlr.
Chotek, F. X., Anthologie musicale. Fantaisies brillantes pour Piano.
Cah. 31. Die Musketiere der Königin v. F. Halévy. Oe. 82. 20 Ngr.
„ 32. Der Förster von Flotow. Oe. 83. 20 Ngr.
Conradi, A., Drei Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 11tes Werk. 10 Ngr.
Dreyschock, A., La Napolitana. Canzonetta pour Piano. Oe. 48. 10 Ngr.
— — Romance en forme d'Etude pour Piano. Oe. 49. 10 Ngr.
v. Göthe, Walther, Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. 21tes Werk.
Nr. 1 — 4 à 10 Ngr.
Händel, G. F., Das Alexanderfest (Timotheus, oder: Die Gewalt der Musik). Vollst. Clavier-Auszug von P. J. Rotte. Zweite Ausgabe. 3 Thlr. 10 Ngr.
Hauser, M. H., Sechs Gesänge für 1 Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. 7tes Werk. Nr. 1 — 6 à 5 Ngr.
Henselt, A., Deuxième Impromptu pour Piano. Oeuv. 17. 10 Ngr.
— — Quatres Romances p. Piano. Oe. 18. 20 Ngr.
Massak, F., Abschiedslieder. Walzer f. d. Pianoforte. 13tes Heft. 10 Ngr.
Müller, A., Heitere Lebensbilder. Lieder für fröhliche Gesellschaften für eine Singstimme mit Begl. d. Pfte. 62tes Werk. 20 Ngr.
Nicolai, O., Salve Regina f. Sopran-Solo mit Begl. von 2 Violinen, Viola, Violoncell und Bass, Oboe, Flöte, Fagott und 2 Hörnern, Partitur und Stimmen. 39tes Werk. 1 Thlr.
— — Salve Regina (Hymne an die heilige Jungfrau) für eine Sopranstimme mit Begl. des Pfte. 39tes Werk. 10 Ngr.
Schachner, R., Ombres et Rayons. Suite de Morceaux pour Piano. Oe. 17. Nr. 6. Rêveries. 10 Ngr.
Storch, A. M., Mit einer Rose. Gedicht von J. N. Vogl. Lied f. eine Singstimme mit Begl. des Violoncell oder Horn u. Pianoforte. 39tes Werk. 15 Ngr.
— — Dasselbe mit Begl. des Pfte. allein. 10 Ngr.
Teichmann, A. M., Il Lazzarone. Canzonetta con acc. di Pianoforte. 5 Ngr.
Waldmüller, F., L'Orage et le Calme, Rêverie poétique p. Piano. Oeuv. 27. 15 Ngr.
Willmers, R., Die Windsbraut. Fantasiestück für Pfte. 52tes Werk. 1 Thlr.

Gute Oboe-Röhre sind billig zu haben bei **G. Fischer,** Mitglied des Stadtmusikchors zu Eisleben.

In der **T. Trautwein'schen** Buch- und Musikalienhandlung (J. Guttentag) in Berlin ist so eben erschienen:

Taubert, Wilhelm,
Sinfonie. Fdur.
Partitur Pr. 4 Thlr.
Orch.-Stimmen Pr. 7½ Thlr.

Jede Stimme wird einzeln und in beliebiger Anzahl ausgegeben. Der Klavierauszug à 4 mains befindet sich im Stich.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben neu erschienen und durch jede Musikalien- und Buchhandlung zu beziehen:

Kinderheimath. Sammlung leicht fasslicher Lieder für die Jugend, ein-, auch zweistimmig zu singen, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von **Moritz Ernemann.** Preis nur 6 Sgr.

Dem zarteren Jugendalter angemessene Lieder sind jetzt fast in jeder Familie Bedürfniss geworden; bei dem Mangel an hierzu ganz geeigneten Gesängen werden obige höchst ansprechende, den Kinderstimmen trefflich angepasste Lieder ein höchst angenehmes und nützliches Geschenk für die musikalische Jugend sein. Der Preis ist, um die allgemeinste Verbreitung möglich zu machen, auf den dritten Theil des üblichen Notenpreises gestellt.

Im Verlage des Unterzeichneten ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Die Gesangkunst oder die Geheimnisse der grossen italienischen und deutschen Gesangmeister alter und neuerer Zeit vom physiologischen, psychologischen, ästhetischen und pädagogischen Standpunkte aus betrachtet, mit Berücksichtigung aller Erfordernisse, von denen die vollendete Ausbildung eines Sängers abhängig ist. Systematisch bearbeitet, durch anatomische Tafeln erklärt, nach eigenen Erfahrungen erweitert und durch eine rationelle Basis zur Wissenschaft erhoben von **C. G. Nehrlich,** Privatgelehrten u. Lehrer des italienischen Kunstgesanges zu Leipzig. Elegant brosch. Preis 1 Thlr. 18 gGr. (1 Thlr. 22½ Ngr.)

B. G. Teubner in Leipzig.

Aus dem Nachlasse eines rühmlichst bekannten Musik-Gelehrten sind noch verschiedene musikalische Werke aus älteren Zeiten, auch ältere neu aufgelegte Werke, neuere Kirchenmusik, Oratorien, Opern, Instrumentalsachen in Partitur zum Studium, Singübungen und andere Schulen, Orgelsachen, Pianofortesachen, Concerte und gute Kammermusik mit und ohne Begleitung, sowohl im Ganzen als auch Einzelnen zu verkaufen. Das geschriebene Verzeichniss liegt zur Durchsicht bei Herrn **F. Whistling** in Leipzig.

Für einen Klavier-Verein werden grössere Musikwerke, als: Ouverturen, Symphonieen, Concerte etc. etc. in den Arrangements von 4 — 12 Pianos, für 8 — 48 Hände, geschrieben oder gedruckt, am Liebsten in Partitur, zu kaufen gesucht, und sehe ich gef. Offerten entgegen.

G. W. Niemeyer in Hamburg.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten November. **Nr. 46.** 1847.

Inhalt: Kritische Paraphrasen. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Strassburg. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Kritische Paraphrasen

über Dr. *E. Krügers* „Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst", von *G. Nauenburg.*

(Schluss. Dritter Theil.)

„Sitte und Lehre der Kunst."

1. „*Gesanglehre.*"

Der Verf. erfreut uns hier oft mit durchaus gesunden und klaren Kunstansichten; geben wir näher auf seine Hauptgedanken ein: „Welche Bedeutung Gesang und Musik überhaupt im Gesammtleben des Geistes, welchen Rang sie namentlich im deutschen Volksleben eingenommen haben, ist noch lange nicht genügend erkannt. Der Gesang ist die Urgestalt der menschlichen Musik: dies mögen wohl Wenige bezweifeln. Dass aber deshalb mit ihm auch die *Lehre* müsse begonnen werden, ist nicht so anerkannt, wie es die Natur fordert. Um der Musik willen ist das Singen so wenig zu entbehren, wie zum Gedanken das *Sprechen.* Ehe ihr das Kind an's Klavier setzt, Noten zu hämmern, muss es lange vorher mit Mutter und Vater ein Liedchen gesungen haben, sonst ist alles Kunstspiel Quängelei, es geht nicht ein noch aus dem Herzen. Die Wahrheit dieser Sätze gehört zu denen, die offen zu Tage liegen und eben so oft vergessen werden, wie das Sonnenlicht. Ist der Gesang überhaupt als Grundlehre aller Tonkunst an die Spitze der Schule zu stellen, so ist er es noch mehr um des besonderen Inhaltes willen: die schönsten Bande wahrer menschlichen Geselligkeit schlingt das *Volkslied,* die ächte Freude der Andacht soll das *Kirchenlied* bringen." Weil es nach des Verf. Ansicht an beiden unserer Gegenwart fehlt, wenigstens an der rechten Art und Verbreitung derselben, so gibt er nun einige Vorschläge zur Lehre und zwar mit besonderer Rücksicht auf eigentliche *Volksschulen* zunächst, dann auf höhere Bürger- und Gelehrtenschulen. „Die Gesangschule für das Volk hat zur Absicht: den richtigen Vortrag des Kirchen- und Volksliedes zu eröffnen, d. h. den lebendigen Gesang des vorhandenen poetischen Stoffes der Musik möglichst Vielen, wo nicht *Allen,* zu lehren." Wie weit es möglich sei, das Letzte zu erfüllen, nämlich „*Allen*": darüber kann gelehrter Zwiespalt erhoben werden; jedenfalls aber liegt für den Erfahrenen und Sachverständigen ausser Zweifel, dass „*völlige*" Stimm- und Talentlosigkeit nur zu den *Ausnahmen* gehören; dass der Sinn für Musik im Kinde oft *tief* verborgen schlummert, dass dieser Sinn oft durch ganz verschiedenartige Erregungsmittel, oft erst spät erwacht; gar manchem namhaften Künstler ward der Tonsinn erst in den Jünglingsjahren erschlossen, und es ist jedenfalls höchst voreilig, scheinbar Talentlose vom Schulgesange ohne gründliche und *lange* Prüfung auszuschliessen; erlaubt der Arzt die Theilnahme an den Singübungen, so gestatte der Schulgesanglehrer die Theilnahme so lange, bis der Schüler den Fortschritten der ganzen Masse hemmend *entgegenwirkt;* ich meine aber, dass dieser Fall nur *ausnahmsweise* vorkommen kann; Menschen ohne allen Tonsinn und ohne allen Stimmfonds sind eben so selten, als Menschen *ohne Tactsinn;* es ist vielleicht noch niemals ein preussischer Soldat aus der Armee entlassen worden, weil er nicht in Reih und Glied nach der Trommel oder nach der Feldmusik marschiren lernte; gar mancher alte Cantor schrie seine Schüler an: „Junge, triff — oder ich treffe *dich!*" — und der Junge traf wirklich seine Note! Damit soll keineswegs etwa diese Methode der neueren humaneren Unterrichtsweise anempfohlen werden. Der Verf. stellt nun von S. 242 eine volksfassliche Kunstlehre auf; er beantwortet umständlich die Fragen: „wie soll der Volksunterricht gegliedert, in Stufen und Klassen geordnet sein und welchen Inhalt soll er haben?" — Eine nähere Mittheilung kann hier füglich unterbleiben, da K. in rein *practischer* Beziehung, wie schon in früheren Abschnitten zu Tage liegt, nicht so befriedigende Resultate darbietet; namentlich scheint aus dem jetzt in Rede stehenden Abschnitte hervorzugehen, dass dem Verf. ein bedeutender Theil der Literatur über Schulgesanglehre fremd geblieben ist; hätte er z. B. genau nur Nägeli's grosse Gesangbildungslehre, dessen Chorgesangschule, Prof. Fischer's: „Ueber Gesang und Gesangunterricht", Mainzer's, Lindner's, Föhlischen's Ansichten gekannt, er würde sonder Zweifel zu der Ueberzeugung gekommen sein, dass bereits viel Gründlicheres geschichtlich vorliegt, als was er hier selbst über Schulgesang etc. zu Tage förderte. Mag immerhin dieses Urtheil etwas hart klingen, es ist keine Schande für den theoretischen Kunstphilosophen, wenn er nicht in allen practischen Sätteln ritterliche Haltung zeigt; Universalkünstler wird K. selbst wohl nicht anerkennen. — Viel glücklicher und origineller behandelt der Verf. das folgende Thema:

Digitized by Google

2. „*Musikalische Hochschulen.*"

Nachdem er zuvor die Frage: „wie steht es mit der Kunst überhaupt und dem Bedürfnisse nach ihr?" beantwortet hat, kommt er S. 264 auf die Haupt- und Lebensfrage*): „*sind musikalische Hochschulen wünschenswerth?*" — Aus vollster und innigster Ueberzeugung stimme ich hier dem Verf. vollständig bei. „Wir sind, so sehr auch berühmte Beispiele von freier Bildung hoher Künstler vorliegen, dennoch der Ansicht, dass (für den allgemeinen Geist, um den *Schwachen* zu helfen und die Starken zu *mahnen*, für die gründliche und practisch nutzbare Lehre, für eine Lehre, die dem Kunstwesen im *Grossen* aufhelfen soll) eine hohe Schule des Faches *förderlicher* sei, als die einsame Bildung. Ueber die Betheiligung des Staats kann man zweifelhaft sein, zumal seit durch Mager, mit Hinblick auf England und Amerika, so lebhaft *gegen* „*den Staat als Schulherrn*" gestritten ist. Ehe indess dieser Kampf wird ausgekämpft sein, schliessen wir uns der älteren deutschen Ansicht an, und wünschen und bitten um die Vormundschaft(?) des Staats." — (Vormundschaft möchte ich nicht gerade sagen: wir bitten um academische Lehrfreiheit unter *Oberaufsicht* des Staats.) — „Wir haben uns, sagt K. ferner, bei dem Staatsregiment der Schulen besser befunden, als diejenigen Länder, wo alle Bildung an Privatanstalten geknüpft ist; man zeige uns günstigere Folgen der Gegenseite, man beweise, dass sie auf ihrem Wege weiter kommen, als wir auf dem unseren — so wollen wir dem öffentlichen Conservatorium entsagen. Bis dahin werden wir aber nicht aufhören, dem *unpersönlichen* Wirken des Staates den Vorzug zu geben, da aller Menschlichkeiten ungeachtet, doch die Aufsicht höchster Behörden immer von zufälligen Privatverwickelungen *freier*, und also dem reinen Zwecke ungehinderter ergeben sein wird. Nicht zu übersehen ist auch der wichtige Umstand, dass der Staat *Prüfungen* fordern und verhältnissmässig auch vernünftiger ausführen kann, als jeder andere Betheiligte. Was im Gefolge von Prüfungen Nachtheiliges möglich ist, wissen wir wohl; was ohne Prüfungen oder nach Gunstwahl herauskommt, *wissen wir leider auch!*" — Wir stimmen K. bei, denn so lange es jedem Unberufenen, jedem Musiklehrpfuscher gestattet ist, ungestört das Publicum zu hintergehen, so lange wird auch der strebsame und gründlich gebildete Lehrer es beklagen müssen, wenn der Lehrstand immer mehr an Achtung und Vertrauen verliert. Das Publicum kommt erst nach unangenehmen Erfahrungen zur Erkenntniss; es wird den vom Staate geprüften Musiklehrern mit vollerem Vertrauen entgegenkommen; namentlich der *Gesanglehrer müsste dem Staate verantwortlich sein;* denn Leben und Gesundheit des Schülers hängen von seiner Lehrmethode mit ab, und was der Staat vom practischen Arzte verlangt — „*Staatsprüfung*" — das muss er schlechthin wenigstens vom *Gesanglehrer* fordern. — „Welchen Zweck, fragt Krüger S. 265, haben aber diese höheren Musikschulen zu erfüllen? Vor Allem müssen sie neben practischen Künstlern „*Lehrer*" bilden, die ihrer Kunst mächtig, der allgemeinen Geistesbildung nicht fremd und an sittlicher Gesinnung tüchtig sind." — Da ich bereits auf der Leipz. ersten Tonkünstlerversammlung auf eben diesen so wichtigen, unerlässlichen Punkt hingewiesen habe, so möchte ich hier nur noch bemerken, dass es event. sehr wünschenswerth wäre, wenn die *musikalische Pädagogik* nicht blos den Schülern des Instituts, sondern auch allen Freunden der Erziehung zugänglich gemacht würde. Der von Krüger entworfene Schulplan muss im Werke selbst nachgesehen werden.

*) S. *E. Devrient:* Ueber die Gründung einer Theaterschule. D. V.

3. „*Kirchengesang.*"

Aus den Ideen, welche K. bereits im Abschnitt „*Von geistlicher Musik*" entwickelt hat, ist wohl schon a priori zu entnehmen, dass er die Blüte des Kirchengesanges bei unseren protestantischen *Vorältern* sucht, eben so, dass nach K. eine Belebung *nur von daher* bewerkstelligt werden kann; ich meine aber, dass die gute Vorzeit auch in dieser Beziehung ihre starken Licht- *und* Schattenseiten gehabt hat. Man spricht in neuester Zeit überhaupt viel von einer „*Wiederher*stellung und *Wiederein*führung des alten Chorals in der heutigen protest. Gemeinde"; besonders ist von Baiern aus, namentlich durch Kraussold, der Gegenstand nach allen Seiten hin besprochen und beleuchtet worden; allein das von Kraussold aufgestellte Resultat ruht nach meiner Ansicht nicht auf historischem Grund und Boden; auch scheint ihm Becker's und Finck's Resultat in dieser Angelegenheit unbekannt geblieben zu sein; er sagt nämlich: „Die Choralmelodieen sind theils schon vorhandene Gesänge gewesen, welchen ein Lied angepasst wurde; oder sie sind zu einem vorhandenen Liede erst componirt. Im ersten Falle wurde der im Volke lebende Gesang in Noten ausgedrückt, im zweiten wurden die Noten gegeben, damit *darnach* gesungen wurde. In beiden Fällen wurde so gesungen, wie die Noten lauteten, und es lauteten die Noten gerade so wie gesungen wurde."—(?) Hier identificirt man offenbar und fälschlich den *Gemeindechor* mit dem geübten Schul- und Kirchenchore! — „Was man auch, sagt Finck sehr wahr, für das angeblich Kunstvolle des Gemeindegesanges älterer Zeiten vorbringen mag, es verdient nicht die geringste Beachtung;" die vorhandenen Geschichtszeugnisse können ja nun und nimmermehr wegdemonstrirt werden! — Wirft man einen Blick auf die ältesten Choralbücher und namentlich auf die Vorreden zu diesen Choralbüchern, so stellt sich das Resultat klar heraus, dass der *Gemeinde*gesang zu keiner Zeit die hohe künstlerische Vortrefflichkeit gehabt hat, welche man jetzt mehrfach auf Kosten der heutigen Zeit herausdemonstriren will; die harmonisirten Choräle der früheren Zeit waren zunächst für die allerdings wohlgeübten *Schul*- und *Kirchen*chöre an's Licht gestellt; in diesen segensreichen Instituten (die leider jetzt in vielen Städten in einen *beklagenswerthen* Verfall gerathen sind) mögen allerdings die Choräle so ausgeführt worden sein, wie sie punctirt sind; die eigentlichen Gemeinden sangen aber wohl einstimmig und mehr oder weniger *rhythmisch*; im *strengen Tacte* aber, und gar harmonisch richtig, kann der Choral von keiner Gemeinde ausgeführt worden sein, weil ja die stets ge-

Digitized by Google

mischte Gemeinde*masse* bisher wenigstens nie im Besitze einer gründlichen Gesangbeschulung gewesen ist; zudem wird wohl in *keiner* Gemeinde eine verhältnissmässige Besetzung der einzelnen Harmoniestimmen realisirt werden können. — Zur näheren Begründung dieser Ansicht mögen wenigstens einige geschichtliche Notizen in Erinnerung gebracht werden: N. Hermann (†1561) sagt: „Wenn ich zurückdenke, wie es in meiner Jugend vor 50 Jahren und *zuvor* mit dem Gesange in den Kirchen und Schulen gestanden, so stehen mir die Haare zu Berge und schauert mir die Haut!" — Luther selbst schreibt in der Vorrede zu dem 1551 durch Rhaven herausgegebenen „*Gesangbüchlein*": „dass diese Lieder deshalb in vier Stimmen gebracht seien, dass sich die *Jugend* in deren Vortrage übe, und hierdurch vom Vortrage von Buhlliedern etc. abgebracht werde." — Ich will nun keineswegs unserem jetzigen Gemeindegesange das Wort reden; mir stehen auch manchmal bei Anhörung desselben die Haare zu Berge, mir schauert auch die Haut, aber ich denke, die Reformation ist eben so wenig wie die Kirche etwas Stabiles, etwas Vollendetes; sie ist vielmehr etwas Flüssiges, Bildsames, was mit der Zeit *fortschreitet*, was nicht ohne Einfluss der Zeitbildung bleibt und geblieben ist. Eine Reform des Kirchengesanges ist höchst nöthig, aber sie muss, wie zu Luthers Zeit, nicht mit der Gemeinde, sondern mit dem *Schul*- und *Kirchen*chore beginnen. Von einer *Wiederher*stellung des alten so oft angerühmten *Gemeinde*gesanges in der heutigen protest. Gemeinde kann nicht füglich die Rede sein, denn er hat in kunstwürdiger Gestalt noch nicht in der eigentlichen *Gemeinde* existirt und existiren können. Jedenfalls wäre es aber aus mehrfachen Gründen sehr wünschenswerth, wenn sowohl in den Schul- als Kirchenchören die Choräle harmonisch und *tactisch* richtig eingeübt und vorgetragen würden, wenn man die gleichmässige Langweiligkeit des Gemeindezeitmaasses hier *höheren* Kunstforderungen unterordnete; der poetische Gehalt des Textes und die Choralmelodie müssen in eine nähere Wechselwirkung treten; dabei mögen Prätorius, Hassler, Eccard etc. wesentlich benutzt werden — sie allein können aber eine Reform nicht vollenden, denn eine Reform, die nicht auch im Geiste *unserer* Zeit vollbracht wird, kann nimmer allgemein werden, wird nimmer feste Wurzel schlagen. —

4. „*Wissenschaftliche Kunstlehre.*"

Der Verf. gibt hier eine wissenschaftliche Kritik der Kunstlehre des Prof. A. B. Marx; eine Kritik dieser Kritik zu liefern, würde den Raum dieser Paraphrasen überschreiten; überdies stimmt Ref. den von Krüger gemachten Ausstellungen grösstentheils bei, und es wäre sehr wünschenswerth, wenn der Verf. den vorliegenden Abschnitt in verkürzter Form in einer Zeitschrift zur weiteren Discussion mittheilte. Marx hat zur Zeit noch eben so viel unbedingte *Verehrer* als *Gegner*, und Krüger's Aufsatz wäre wohl geeignet, die Bestrebungen dieses Kunstgelehrten in das rechte Licht zu setzen. — Wir wenden uns schliesslich zum letzten Abschnitte des dritten Buchs.

5. „*Sittlichkeit der Kunst.*"

Das Verhältniss der Kunst zu den übrigen geistigen Mächten, ihre Stellung zu Religion, Sitte und Vaterland, ist eine Frage, die von früher her den Denker sowohl als den Künstler beschäftigt, frühe auch Beide in Streit gebracht hat; unser Verf. versucht aus der Geschichte des Geistes eine Lösung der so wichtigen Frage, und zeigt sich eben so sehr als scharfen Denker wie als wirklich liebenswürdigen Kunstverehrer, als gesinnungstüchtigen Künstler, dem wir hiermit unsere vollkommenste Hochachtung an den Tag legen, wenn wir auch im Speciellen, und namentlich in practischer Beziehung, nicht immer mit ihm übereinstimmen können; es wäre ja auch wirklich traurig, wenn zwei Individuen *überall* und in *allen* Beziehungen *ganz gleiche* Resultate in's Leben stellten. Aber in dem Einen Nothwendigen sind wir *einig;* auch mir ist unsere Kunst vor Allem die „*fröhliche* und *heilige* Kunst; die Schönheit des *Lebens* und der *unendlichen Bewegung;* die reinste aller Künste; im Schwindenden *stetig*, im Verrinnenden *ewig.*"—Wir fragen nicht mehr: was *nützt* — sondern: wie *nothwendig* ist diese innerste Aussprache des Lebens. Die wahre Kunst ist sonder Zweifel stets *ethischer* Natur, wenn auch die Ethik *nicht* ihr *letzter Zweck* ist; sie soll uns aber begeistern, soll die Freude des Lebens nicht nur anregen und beleben, sondern höher heben, verschönen, veredeln. Sie soll uns stärken, entzünden, mit inniger Glut, mit dauernder Kraft erfüllen, dass der Segen des Besseren, die Lust der Wahrheit und des Rechts, die Huld und Stärke der Liebe, die Fülle des Heils, die Wonne des Seeligen immer frischer, blühender, fruchtreicher in uns erglänze und wärmend aus dem Inneren in's Leben strahle; sie soll das Gnadenzeichen Gottes sein, wie einst der Regenbogen; sie soll die Brücke sein, auf der getröstete Seelen zu einer schöneren Welt emporwallen! *) — Wir scheiden nun von einem Werke, das der fruchtbringenden und anregenden Ideen gar viele bietet; es ist für das Leben und die Wissenschaft der Tonkunst von geschichtlicher Bedeutsamkeit und darf fortan nicht ignorirt werden. Möge der wackere Verfasser aber ferner nicht blos durch *Schrift*, möge er auch bei der nächsten Tonkünstlerversammlung durch *mündliche Rede* nach Kräften beitragen, dass *ächtes* Kunstleben immer frischer, segensreicher erblühe, dass wahre Wissenschaft immer tieferes *Wissen schaffe* in Denen, die die Kunst lehren, die sie schützen und beschirmen sollen. —

Halle. *G. Nauenburg.*

Nachrichten.

Leipzig 1847. Fünftes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag den 11. November. Das fünfte Concert hatte vor acht Tagen stattfinden sollen. Es wurde ausgesetzt, weil der Meister, der so

*) A. M. Z. 1827. S. 207. — Phantasien über Kunst ed. von Tieck. S. 201. — D. V.

Digitized by Google

viele Jahre feurig und belebend in diesem Saale gestanden und gewirkt, zu jener Zeit gerade im Sterben lag. Und fast in dem Momente, wo das Concert geendet hätte, entrang sich sein Geist der irdischen Hülle. So wurde es heute eines:

Zum Gedächtniss des entschlafenen Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Der erste Theil brachte nur Compositionen von ihm. Zuerst: Gebet von Dr. Martin Luther: „Verleih uns Frieden gnädiglich.“ Sodann: Ouverture zur Melusine. Hierauf: Nachtlied, gedichtet von F. v. Eichendorff, Manuscript und letzte Composition. Welche Wirkung dieses Lied mit Gedanken wie:

„So reist die Zeit die ganze Nacht,
Nimmt Manchen mit, der's nicht gedacht.“

und von Frau Dr. *Frege* mit tiefster Empfindung vorgetragen, hervorbringen musste, bedarf keiner besonderen Beschreibung. Nach diesem blos mit Klavier begleiteten Liede kam: Motette a capella für Soli und Chor, von der hiesigen Singakademie und anderen kunstgeübten Dilettanten ausgeführt, im Sommer dieses Jahres componirt, auch noch Manuscript. Den Schluss machte die Ouverture zu dem Oratorium „Paulus.“

Zum zweiten Theile war die Sinfonia eroica von L. van Beethoven gewählt.

Alle Räume des weitläufigen Lokals waren überfüllt. Doch herrschte vom Anfang bis zu Ende die tiefste Stille. Jede Art äusserer Beifallsbezeugung unterblieb. Es war eine stille, innige Feier der Herzen.

Strassburg. (Beschluss.) Die Singakademie, welche sich nun ihres früheren thätigen Dirigenten wieder erfreut, schreitet rühmlich in ihren Leistungen fort; sie veranstaltete zum Besten der Armen am 11. u. 25. April 2 grosse Concerte im Theater. In dem ersten wurde mit vollem Orchester die 2te Symphonie von Beethoven sehr gut aufgeführt, dann folgte durch die Choral-Gesellschaft ein Chor aus dem Grafen Ory, und endlich die Wüste von F. David. Bei allen Schönheiten welche dieses Werk enthält, und bei der sorgfältigsten Aufführung, liess es die grosse Menge der Zuhörer doch kalt. Das zweite Concert war reich an interessanten und gehaltvollen, durchaus in allen Theilen mit seltener Vollkommenheit ausgeführten Stücken. Ref. bedauert, die Namen der Dilettanten und Dilettantinnen nicht öffentlich nennen zu dürfen, welche bereitwillig ihr schönes Talent den Armen widmeten. Auf die Jubelouverture von Weber folgte das Finale der Lombardi alla prima crociata, von Verdi, dann eine Arie für Alt: Adieux à la France, aus Marie Stuart von Niedermeyer; dann eine Fantasie über Motive der Norma v. Alard, von dem Violinisten *Schwaederle* vorgetragen; hierauf Duett aus Tancred, Alt und Tenor; den Beschluss der 1. Abtheilung machte das Finale der Donna del lago. Die zweite begann mit der von Berlioz instrumentirten Invitation à la valse von Weber, darauf folgte die Romanze des Raoul mit obligater Viola aus den Hugenotten, der Chor der Schiffer aus der Königin von Cypern, — ein Duett für Sopran und Bariton aus Nabucodonosor von Verdi; — die Herzenswünsche, Lied von Kücken für eine Altstimme, begleitet mit Brummstimmen, und endlich das Finale von Nabucodonosor. —

Die Brutto-Einnahme der beiden Concerte betrug 3504 Fr. 40 Cent.—

Emerital-Verein für gebrechliche Musiker, ihre Wittwen und Waisen. Dieser seit 16 Jahren durch Herrn *Berg* gestiftete Verein hielt am 27. April seine jährliche öffentliche Versammlung, bei welcher Gelegenheit Folgendes aufgeführt wurde: Mozart's Symphonie in G moll mit vollem Orchester, Duett aus Rossini's Stabat, Quartett von Beethoven in G, durch Herrn *Schwaederle* ausgezeichnet vorgetragen, Terzett von Rossini, durch die Familie *Alexandre* gesungen, und eine Elegie von Romberg für Cello, durch Herrn *Hausser*. Dem verlesenen Bericht zufolge besitzt dieser Verein, dessen Statuten veröffentlicht worden sind, nunmehr ein Capital-Vermögen von 24,882 Fr. —

Apffel'sche Stiftung. Es ist in öffentlichen Blättern Manches von der für die dramatische und musikalische Kunst in Strassburg durch den verstorbenen Hrn. *Apffel* zu Weissenburg gemachten Stiftung gesprochen worden, dass wir uns nicht enthalten können, das von dieser ehemaligen Magistratsperson errichtete Testament hier im Auszuge in der Uebersetzung mitzutheilen, um dem Wunsche des Testators gemäss, zu seiner Veröffentlichung beizutragen. Vielleicht erzeugen die vielen beachtens- und nachahmungswerthen Bestimmungen und weisen Anordnungen bei begüterten Liebhabern der Kunst die Idee, diesem Beispiele zu folgen.

Das Grundvermögen der Dotation wird auf zwei Millionen Franken angegeben; man erwartet die königl. Ermächtigung zur Annahme des Vermächtnisses.

Hier folgen auszugsweise diejenigen Puncte des eigenhändigen Testaments, welche uns für einen weiteren Leserkreis interessant erscheinen.

„Ich Endesunterschriebener *Joh. Wilhelm Apffel*, vormaliger Gerichtsbeamter, gegenwärtig zu Weissenburg, Niederrheinischen Departements wohnhaft, habe gegenwärtiges eigenhändige Testament errichtet, um nach meinem Tode pünktlich vollzogen zu werden etc.

„Ich bemerke, dass unter meinen Privatpapieren sich unter Anderem ein Brief vom 22. Septbr. 1791, vom Baron v. Langsdorf, russischem Staatsrath befindet, berühmt als Schriftsteller so wie durch seine Reisen, wovon die eine um die Welt; er war im Gymnasium zu Buchsweiler mein Stubenkamerad; ferner ein Brief vom Monat August 1793, vom Prinzen Eugen Beauharnais, Herzog von Leuchtenberg, Adoptiv-Sohn des Kaisers Napoleon; er war in dem Strassburger Collegium mein Kamerad in demselben Saal und mein besonderer Freund; endlich ein Brief des Ober-Generals Hoche vom 22. Ventose Jahr II, welchem ich in dem kritischsten Augenblicke seiner hohen Laufbahn einen ausgezeichneten Dienst zu erweisen die Genugthuung hatte. Niemals habe ich aus der hohen Stellung dieser drei Personen irgend einen Vortheil zu ziehen gesucht.

„Ich wünsche, dass der Munizipal-Rath von dem Verkaufe der Fahrnisse meinen Sekretair ausnehme,

Digitized by Google

welcher unten mit Eisen beschlagen ist, meine zwei Pulte, einen Archivschrank in zwei Theilen, wovon der obere in Gittern, und meine Geldkiste mit einem blauen Kissen überzogen, welche Gegenstände der Stadt zur oben erwähnten Aufbewahrung dienen und auf diese Weise fortwährend zu dem nämlichen Gebrauche verwendet werden könnten, den sie bei mir hatten und für den sie geeignet sind..... Schon hat Strassburg in den jüngsten Zeiten ein schönes Gebäude an der Promenade, das Broglie, errichten lassen und den besprochenen Künsten gewidmet; ich füge gegenwärtige Dotation hinzu, deren Hauptzweck die Vervollkommnung und eine weitere Entwickelung der dramatischen und der musikalischen Kunst ist, so wie es der alten Hauptstadt geziemt, als ständiger Sitz so vieler und so verschiedener öffentlicher Anstalten und Privatindustrieen, für welche das Theater und die Musik, besonders im Stande unserer fortschreitenden Civilisation, ein unerlässliches Bedürfniss und unter den meisten Beziehungen eine Quelle von Wohlstand ist, die sich über die Stadt und von da über die ganze Provinz ergiesst. Zu diesem nützlichen Werke beabsichtige ich daher durch meine Wünsche und durch mein Vermögen mitzuwirken, welches ich die Stadt Strassburg bitte anzunehmen, als einen Beweis von Ehrerbietung für sie, und als ein Zeichen von Interesse für das Elsass, in dem ich geboren bin zu Weissenburg am 26. Januar 1777.....

„In Zeiten öffentlicher Bedrängniss, sei es durch die Elemente der Natur, sei es durch die Schuld der Menschen, wovor die göttliche Güte uns bewahren möge, soll der Munizipal-Rath die Befugniss haben, von den Revenuen der Dotation irgend eine billige und verhältnissmässige Summe auszuwerfen, welche er der Bedeutsamkeit der Umstände angemessen erachten wird, um an dieselben sowohl Geld, als auch Lebensmittel und Gegenstände dringender Nothwendigkeit zu vertheilen.

„Der Rath soll auch befugt sein, im Falle eines grossen individuellen Unglückes eine angemessene Unterstützung zu votiren, welche jedoch nicht $\frac{1}{2}$ $\frac{0}{0}$ der jährlichen Revenuen übersteigen darf, um demjenigen Unglücklichen zu Hülfe zu kommen, der ohne sein Verschulden in das Elend gekommen ist.....

„Wenn in Folge der Zeiten, durch die Wirkung einer von jenen Katastrophen welche der menschlichen Vorsicht entgehen, die dramatische und musikalische Kunst in der Stadt Strassburg so sehr in Verfall gerathen sollte, dass jede Unterstützung die ihr geleistet würde, kein günstiges Resultat mehr hervorbrächte, in diesem Falle würde die Dotation nichts destoweniger fortbestehen, und in ihrem Grundvermögen und ihrem Zuwachs des Grundvermögens unversehrt bleiben; aber ihre jährlichen Einkünfte während dieser Epoche der Erschlaffung und des Verfalls sollen von dem Munizipal-Rathe für Dinge und Ergebnisse benutzt werden, welche er in seiner Klugheit als die nützlichsten für das geistige und materielle Wohl der Strassburger erachten wird, indem er jedoch nichts destoweniger fortwährend die Wohlthätigkeits- und andern Verfügungen vorziehen wird, welche das Testament enthält, insofern sie alsdann ausführbar sind. Es ist jedoch wesentlich verstanden, dass bei Wiederaufblühen der dramatischen und musikalischen Kunst der Haupt- und ursprüngliche Zweck der Stiftung, so wie in dem eigenhändigen Testament spezifieirt und bestimmt ist, in seinem Ganzen und in allen seinen Theilen wieder aufleben wird, ohne irgend eine Ausnahme noch Unterscheidung. ....

„Da die Schenkung zu einem besondern Erbgut der Stadt wird, und da die gegenwärtigen und zukünftigen Einwohner sich ein jeder mehr oder weniger in der Existenz derselben betheiligt finden, so ziemt es sich, dieselbe zu popularisiren und deren Offenkundigkeit besonders in den künftigen Zeiten zu verbreiten; es ist also meine Absicht, dass im neunten Jahre nach meinem Tode, und dann gewöhnlich alle 50 Jahre und alle 100 Jahre eine gedruckte Notiz, in wenigstens 100 Exemplaren, unter die einflussreichen und ansässigen strassburger Familien vertheilt werden soll. Diese Notiz soll übersichtlich die Statuten der Stiftung und ihre Lage zur Zeit der Veröffentlichung, im Vergleiche mit ihrer ursprünglichen Gestalt, so wie die übersichtliche Angabe der Ursachen des aktiven oder passiven Unterschieds zwischen diesen beiden Epochen enthalten. ....

„Ich flehe zu Gott, auf dass er seine Gnade der Stiftung bewilligen möge, damit sie gedeihe in ihrem Wesen, und Früchte trage in ihrer Wirkung; ich vertraue sie auch der Sorgfalt des Munizipal-Rathes an, und empfehle sie im Allgemeinen einem grossmüthigen und aufgeklärten Schutze der angesehenen Bewohner der Stadt, indem ich übrigens der Stadt Strassburg, meiner eingesetzten Universalerbin, jeden Rekurs und gesetzliche und gebräuchliche Betreibung der Mittel und Wege vorbehalte, die sie ergreifen zu können und zu müssen glauben würde, für die Sicherheit und die Wirksamkeit der Vermächtnisse und Schenkungen.....

„Geschehen zu Weissenburg in meiner gewöhnlichen Wohnung am 26. Tage Januars 1839. Unterzeichnet: *Johann Wilhelm Ludwig Apffel.*"

Nachträglich hat der Testator noch verordnet, dass die Bildnisse seiner Eltern und das seinige in eine kleine Nische an der innern Wand des grossen Theaterfoyers angebracht werden sollen, mit der Inschrift: „Der Gründer der Stiftung Apffel von Weissenburg, welche durch Urkunde vom 26. Januar 1839 für die Vervollkommnung der dramatischen und musikalischen Kunst in der Stadt Strassburg errichtet ist, umgeben von seinem Vater und seiner Mutter."

Recensionen.

Liederschau.

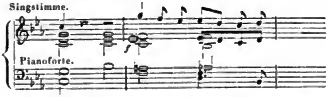
(Fortsetzung.)

10. Sechs Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Eduard Frank*. Op. 8. Berlin, bei Trautwein. Pr. 1 Thlr.

Einige von diesen Liedern, zumal Nr. 2, „Gekommen ist der Mai" von Heine, Nr. 3, „Herbstlied" von Tieck, und Nr. 5, „Frühlingsliebe", haben uns bei ihrer melodischen Frische sehr angesprochen. Dagegen haben

Digitized by Google

wir aber auch manches Störende wahrgenommen, z. B. einige harmonische Härten wie S. 4:



und mehrere Unebenheiten in der Anordnung des Satzbaues. So steht z. B. in den sonst ansprechenden Liedern Nr. 2 und Nr. 4 mehrere Male ein Tact zu viel. In letztgenanntem Liede hat auch die Sechzehntheilfigur der Pianofortebegleitung nach unserem Gefühl etwas Leierhaftes. Wir wissen recht wohl, dass die gerügten Verstösse gegen die richtige Gliederung und Abmessung des Satzbaues häufig auch bei anderen Liedercomponisten vorkommen, aber wir müssen sie dennoch, vorzüglich in der engen Form des Liedes, in welcher sie sogleich sehr auffällig hervortreten, schlechterdings verwerfen. Es wird uns dabei stets zu Muthe, als stolperten wir beim Spazierengehen über einen uns zwischen die Beine geschobenen Stock. Auch im Betreff der Declamation können wir dem Verf. nicht überall beipflichten. So sehen wir z. B. durchaus nicht die Nothwendigkeit einer Wörterzertrennung, wie diese am Anfange des sonst tief und innig empfundenen ersten Liedes:

Das Sprachliche im Liede verlangt durchaus seinen natürlichen Zusammenhang, den man nicht ohne besondere dringliche Nothwendigkeit zerreissen soll. Uhland's Nachtreise würden wir an des Verf. Stelle nicht componirt haben. Es ist hier dem gefeierten Dichter auch einmal etwas Menschliches begegnet. Jenes Gedicht vernichtet durch sein kahles und schales Schlusswort: „den Mantel umgeschlagen" gleichsam sich selbst. Der Gram kümmert sich nicht um die Toilette. Solch ein einziger falscher Pinselstrich kann ein ganzes Gedicht verderben — und die Composition dazu.

11. Klänge aus der Kinderwelt. 12 Lieder von Arndt, Göll, Wackernagel, Löwenstein, aus des Knaben Wunderhorn u. A., für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Wilh. Taubert*. Pr. 1 Thlr.

Es ist immer ein gewagtes Ding, sich dichtend oder singend unter die liebe Kinderwelt zu mischen. Sie singt und dichtet am Liebsten sich selbst. Will man ihr aber singen und dichten zu rechtem Danke, so muss es in naiver Weise geschehen und dieser Ton ist schwer zu treffen. In einigen Nummern, z. B. Nr. 3, ist dies dem geehrten Verf. wohl gelungen, in anderen wieder nicht. Er hat es noch auf andere Weise versucht, dem Kindesalter nahe zu kommen, nämlich durch das Komische und Burleske, und damit ist er glücklicher gewesen, wie im Naiven. Doch erfordern gerade die hier gebotenen komischen und burlesken Stücke eine natürliche Anlage und eine Gewandtheit des Vortragenden, wie man sie selten findet. Tüchtige Komiker werden aber mit ihnen kleinen und grossen Kindern eine lustige Stunde machen.

12. Der Arme (il Poveretto), Romanza per Basso con accomp. di Pianof. di Verdi. Mit italienischem und deutschem Texte. Mainz, bei Schott's Söhnen. Pr. 27 Kr.

Man muss es diesen Italienern zugestehen: sie verstehen es, geschickt, dankbar für die Stimme und effectvoll zu schreiben. Man lasse diesen einfachen Gesang von einer guten Stimme vortragen und alle Welt wird sich hingerissen fühlen, nicht durch schlagende Kraft und Grösse der musikalischen Gedanken, nicht durch Reichthum der Harmonie, nicht durch Genialität der Modulation, sondern lediglich durch einfach warme, das Herz treffende Melodie, bei welcher die schönsten Register der Stimme und die naturgemässesten Tonverbindungen geschickt benutzt sind. Sollten wir Deutsche dies nicht endlich auch einmal lernen, um es in unserer Weise zu benutzen? Immer und ewig klagen wir über Beeinträchtigung der deutschen Oper von Seiten der italienischen. Aber warum eignen wir uns nicht das Gute und Nachahmungswürdige der italienischen Componisten an? Mit welcher Gewandtheit wissen sie die Stimme zu behandeln! Wie eckig und widerhaarig schreiben dagegen viele unserer deutschen Liedercomponisten! Gott besser's!

13. Wanderlust. Gedicht von Geibel für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. von *H. Esser*. Op. 23. Nr. 1. Mainz, bei Schott's Söhnen. Pr. 36 Kr.

14. Mädchenlieder. 3 Gedichte von Emanuel Geibel, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Pianofortebegl. von demselben. Op. 22. Ebendas. Pr. 36 Kr.

Wir haben den geehrten Verf. vorzüglich bei Anzeige seiner trefflichen Oper: „die beiden Prinzen" als einen ausgezeichneten Gesangcomponisten kennen gelernt, bei welchem sich glückliche Erfindung, melodischer Reiz und geistvolle Auffassung der Texte in rühmlicher Weise vereinigen. Diese Vorzüge finden wir im Allgemeinen auch in diesen Heften wieder. Besonders dürfte sich die „Wanderlust" in ihrer volksthümlichen Haltung einer weiten Verbreitung zu erfreuen haben. Die „Mädchenlieder" tragen eine düstere melancholische Färbung, und Damen die es lieben melancholisch zu sein, können wir sie mit gutem Gewissen empfehlen. Sie können sich in ihnen allen Weltschmerz von Herzen hinwegsingen.

15. Husarenlied. Gedicht von Hoffmann von Fallersleben, für 1 Singstimme mit Pianof. von *C. L. Fischer*. Op. 1. Mainz, bei Schott's Söhnen. Pr. 27 Kr.

Wieder ein neuer Liedercomponist! Hier hat er seinem Texte volle Gerechtigkeit angethan und sanghaftigen Kriegsleuten eine Gabe geboten, die ihnen willkommen sein wird.

16. Hakons Abschied. Aus Walter Scott's Seeräubern, für eine Bassstimme mit Begl. des Pianof. von dems. Verf. Op. 2. Ebendas. Pr. 45 Kr.

Digitized by Google

Dieser Gesang würde eine weit vortheilhaftere Wirkung hervorbringen, wenn nicht, zumal im mittleren Theile, die Begleitung zu überladen wäre. Dabei finden sich mancherlei Verstösse gegen die Declamation. Die Fermate auf ung (Hoffnung) würden wir vermieden haben.

17. Spanisches Ständchen. Gedichtet und in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Pianof. von *L. Liebe*. Mainz, bei Schott's Söhnen. Pr. 27 Kr.

19. Soldatenlied. Gedicht von Kopisch, für eine Singst. mit Pianof. von *Methfessel*. Ebendas. Pr. 18 Kr.

Unsere Leser kennen bereits hinlänglich die Art und Weise beider Componisten. Den Freunden ihrer Tonmuse werden auch diese Gaben willkommen sein.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Nach der Spenerschen Berliner Ztg. ist der Kapellmeister Hr. *Otto Nicolai* (vom k. k. Operntheater nächst dem Kärnth. Thore zu Wien) mit dem Gehalt eines 1sten Kapellmeisters als Dirigent des k. Domchores, und bei der k. Oper zu Berlin als Kapellmeister angestellt. Demnach würde also Herr *Henning* endlich in Ruhestand versetzt werden und die Berliner Oper einen ausgezeichneten Dirigenten erhalten. Denn sowohl von italienischen als deutschen Künstlern, unter Letzteren nennen wir den berühmten Schöpfer des Robert und der Hugenotten, die Herrn *Nicolai* als Dirigenten der Oper und der von ihm gestifteten philharmonischen Concerte zu Wien kennen gelernt, wird derselbe als ein Meister seines Faches gerühmt.

Am 7. October starb der Musikdirector und pensionirte Stadtmusikus von Zittau, *Karl Friedrich August Zimmermann*, 74 Jahr alt.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien,
Verlag von
JOH. ANDRÉ in Offenbach a.M.

Pianoforte Solo.

Bach, J. S., Werke. Bd. 3. netto 1 Fl. 48 Kr.
— — do. einzeln: 15 Symphonieen. 1 Fl. 30 Kr.
— — Fantaisie chromatique. ord. 1 Fl. 12 Kr.
— — 15 Inventionen. 1 Fl. 30 Kr.
— — 6 kleine Präludien. 36 Kr.
— — 12 dergl. oder Exercices. 54 Kr.
Brunner F., der kleine Pianist, 100 Uebungsstücke. Heft 2 u. 3 à 54 Kr.
Burgmüller, Goldenes Melodieenbuch. Heft 1. 1 Fl. 12 Kr.
— — dasselbe als Liefr. 1 u. 2 jede zu 48 Kr.
Lemoine, H., Op. 18. Souv. du barbier de S. (leicht, n. A.) 54 Kr.
Mozart, W. A., Figaro, vollst. Oper f. Pfte. von H. Cramer. netto 2 Fl. 42 Kr.
Ouvertüre (Nr. 8.) Norma. 27 Kr.

Pfte. zu 4 Händen.

André, Ant., Op. 12. Sonate (3. Auflage.) 1 Fl. 12 Kr.
— — Op. 46. 3 Sonaten. desgl. 2 Fl.
— — Op. 28. 3 Märsche. desgl. 36 Kr.
Böhner, L., Op. 76. Grand Galop, 2. Aufl. 36 Kr.
Burgmüller, Franç., Frère et Sœur, kleine leichte Stücke. Cah. I. 36 Kr.
Haydn, Sinfonieen à 4 ms. von Julius André. Nr. 1 Esdur. Nr. 2 Ddur. à 2 Fl. 24 Kr.
Mozart, Figaro vollst. Oper zu 4 Händen von P. Horr. Act 1. 2. à netto 2 Fl. 42 Kr.
Ouverture Sargines. 54 Kr.
Späth, A., Op. 197. Recréations. I. II. Heft à 54 Kr.

Verschiedenes.

Mozart, W. A., Op. 14. Trio f. Pfte., Clav. (oder V.) und Viola, neue Original-Ausgabe in Part. und Stimmen. 2 Fl.
Späth, A., Op. 196, 3 Melodies p. V. m. Pf. 1 Fl. 12 Kr.
— — Op. 196. 3 dergl. p. Clar. m. Pf. 1 Thlr. 12 Kr.
Berbiguier, Op. 59 leichte Duetten f. 2 Fl. (neue Ausg.) 1 Fl. 12 Kr.
Abt, F., 10 Lieder m. Pf. Op. 60 und 61.
Daraus einzeln Nr. 1. Immer bei dir. 24 Kr.
„ 2. Haideröglein. 24 Kr.
„ 6. Der deutsche Knabe. 18 Kr.
„ 7. Schweizer Heimweh. 18 Kr.
Möhring, F., Op. 19. 3 Lieder f. 2 Singstimmen m. Pfte. 1 Fl. 12 Kr.

In unserem Verlage erscheinen nächstens mit Eigenthumsrecht folgende, von dem verewigten Componisten uns im October d. J. übergebene Werke:

Chöre
beim Gottesdienst zu singen,
componirt
von
FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY.
Op. 69.

SECHS LIEDER
für eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte
componirt
von
FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY.
Op. 71.

Leipzig, im November 1847.
Breitkopf & Härtel.

Empfehlenswerthe Neuigkeiten.

Verlag von

Schuberth & Comp.

in Hamburg und Leipzig.

Bockmühl, R. E., „Un Bouquet d'Immortelles.“ Fant. sur des Motifs fav. des Opéras: „les Noces de Figaro,“ „la Flûte magique,“ et „Don Juan,“ de Mozart p. Velle. av. Piano. Op. 29. (Neue Aufl.) 22½ Sgr.

Boom, J. v., Fantaisie du Couronnement sur des Airs suédois, p. Piano. Op. 8. 1 Thlr.

— — „3 Polkas de Salon.“ Bagatelles p. Pianoforte. Op. 12. 10 Sgr.

Hetsch, L. (Preis-Componist), „Der Reiter und der Bodensee.“ Ballade v. G. Schwab, f. Bariton oder Alt mit Pfte. Op. 12. 20 Sgr.

Krebs, C., „An Adelheid.“ Lied mit Pfte. Op. 31. 4te Aufl. Ausgabe f. Sopr. in Des, f. Mezzo-Sopr. in C., f. Alt in B. à 7½ Sgr.

Kullak, Th., „Scherzo.“ Morceau de Salon p. Piano. Op. 27. Nr. 3. 12½ Sgr.

Lindblad, A. F., Schwedische Lieder mit Pfte.; in deutscher Uebertragung, mit Beibehaltung des Originaltextes, von Dr. A. E. Wollheim. Heft 9. 15 Sgr.

— — dieselben Heft 5 u. 6. (Neue Aufl.) à 1 Thlr.

Mayer, Ch., 3me Capriccio p. Piano. Op. 87. 15 Sgr.

Schuberth, Ch., Berceuse, Amourette, Impatience; 3 Romances sans Paroles, p. Velle. av. Piano. Op. 20. 25 Ngr.

— — Fantaisie mélodique sur des Thèmes fav. p. Velle. Op. 21. av. Orchestre. 1 Thlr. 20 Ngr., av. Piano. 1 Thlr. 5 Ngr.

Spohr, Dr. L., „Irdisches und Göttliches im Menschenleben.“ Doppelsinfonie f. 2 Orchester, arr. f. Pfte zu 4 Händen, von E. Biehl. Op. 121. 3 Thlr.

Vieuxtemps, H., 6 Etudes de Concert p. Violon av. Piano. Op. 16. 1 Thlr. 15 Sgr.

Classische Bibliothek in vollständigen Clavier-Auszügen mit ital. und deutschem Text. (Neue Ausgabe in Plattendruck, hoch 4°.) 4ter Band, „die Zauberflöte“, von Mozart. 1 Thlr. 10 Sgr.

Norddeutsche Liedertafel. Sammlung 4stimmiger Männergesänge. 3r Band: 5 Lieder von C. Krebs. Part. u. Stimmen. 22½ Sgr.

(Zu beziehen durch alle Musikhandlungen.)

Bei **Franz Müller,** vormals A. Wagner's Musikalienhandlung in Stuttgart ist so eben erschienen:

Raff, Joachim, Sechs Lieder von F. Abt, Louise Barthelemy, Fr. Kücken, B. Molique und Fr. Schmidt, für das Piano übertragen. Op. 34. 1tes Heft: In den Augen liegt das Herz, von Abt. — Warum so fern? von Molique. — Schlummerlied, von Barthelemy. 1 Fl. 12 Kr. = 20 Ngr. Das 2te Heft erscheint in 14 Tagen.

Krüger, W., Trilby, Polka f. d. Pfte. 36 Kr. = 10 Ngr.

In der Königl. Sächs. Hof-Musikalien-Handlung von **C. F. Meser** in Dresden ist so eben erschienen:

Henselt, Ad., Rhapsodie pour Piano. Op. 4. Deuxième édition augmentée et corrigée par l'Auteur. 10 Ngr.

Mayer, Ch., Souvenir de l'Elbe. 1er Divertissement pour Piano. Op. 95 b. Edition raccourcie par l'Auteur. 20 Ngr.

— — Le Sourire. Fantaisie pour Piano. Oeuv. 107. 20 Ngr.

Neue deutsche Oper.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist erschienen und durch jede Musikalien- und Buchhandlung zu beziehen:

Schmolke und Bakel,

komische Oper in einem Act,

frei nach Langbein's Gedicht bearbeitet v. **W. A. Wohlbrück.**

Musik von

Eduard Tauwitz.

Op. 21. Klavierauszug mit vollständigem Text. Preis 2½ Thlr.

Grosse und kleine Bühnen, so wie Privattheater, haben diese, dem allgemein beliebten Componisten vorzüglich gelungene Operette mit dem glücklichsten Erfolge aufgeführt, und ein vollständiger Klavierauszug, welcher vermöge seiner zweckmässigen Einrichtung die Aufführung in musikalischen Familienzirkeln sehr erleichtert, wird daher allen Gesangsfreunden eine höchst willkommene Erscheinung sein.

Bei **F. W. Fissmer & Comp.** in Minden ist eben fertig geworden:

Fissmer, W., Zehn leichte mit Fingersatz bezeichnete Uebungsstücke für das Pianoforte. Zum Gebrauch neben jeder kleinen Klavierschule. Pr. 12½ Sgr.

Unter der Presse ist:

Fissmer, W., Kinder-Klavierschule. Pr. 1 Thlr.

Herr Prof. Dr. A. B. Marx hat folgendes Urtheil zum Abdruck in die Schule geschrieben:

„Auf den Wunsch des Herrn Verfassers habe ich die vorliegende Kinder-Klavierschule durchgesehen und bezeuge ihm gern, dass ich den leitenden Gedanken, so wie die Bearbeitung für richtig und Erfolg versprechend halte, dem Werke somit Verbreitung und Anwendung in weiteren Kreisen wünsche.“

Berlin, den 4. August 1847.

Der k. Professor Dr. **A. B. Marx.**

Krüger, E., Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello.

Gegen Ende dieses Jahres erscheint:

Gläntzer, F. W., Ueber Tonleitern und ihre Verbindungen; über Stösse, Combinations- und mitklingende Töne, Tonleitern, Tonarten, sechste Stufe in Dur und Moll, Stimmung der Tasteninstrumente, namentlich der Kirchenorgel, nach dem Pendel ohne Stimmgabeln. gr. 8. 10 Sgr.

Musiker gesucht im Auslande.

3 erste Violinen, 1 zweite desgl., 1 Viola (Alto), 1 Violoncello, 1 Basso, 1 Flöte, 2 Klarinetten, 1 Oboe, 1 Fagott, 1 Horn, 1 Trombone, 1 Cornet à piston.

Nur solche, die als Solisten auftreten können und unverheirathet sind, können berücksichtiget werden. Frankirte Briefe, mit Angabe des Instruments, des Gehalts p. Monat und der Zeugnisse, werden sub Lit. **A. B.** erbeten bei **A. Baedeker,** Buchhändler in Rotterdam.

Die zwei Bassistenstellen, so wie die des Oboer's beim Hallischen Musikcorps sind besetzt, und werden bis Ende December ein guter Cellist, der im Solo- und Orchesterspiel sehr routinirt sein und eine Probe vor der Annahme ablegen muss, so wie zwei Hornisten, die ein Streichinstrument fertig spielen, noch gesucht.

Halle, den 1. November 1847. **F. Sturm.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten November. **Nr. 47.** 1847.

Inhalt: Die Nothwendigkeit einer allgemeinen gleichmässigen deutschen Stimmhöhe — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Hamburg. Aus Stockholm. Aus Weissenfels. Aus Quedlinburg. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Die Nothwendigkeit
einer allgemeinen gleichmässigen deutschen Stimmhöhe.

Bei der in unserer Zeit zunehmenden Complicirung aller, auch der musikalischen Verhältnisse macht sich das Bedürfniss gewisser Anhalt- und Vereinigungspunkte immer mehr fühlbar, indem nur dadurch einerseits dem unsichern blinden Umhertappen nach dem Rechten, andererseits dem rücksichtslosen Haschen nach den Extremen Maass und Ziel gesetzt werden kann. Ein solcher Punkt aber wird im Musikalischen hinsichtlich der Stimmhöhe noch immer vermisst, obgleich die Klage über deren Abweichung an den verschiedenen Musikplätzen schon seit längerer Zeit eine eben so allgemeine ist, als die über das fortwährende unnatürliche Heraufschrauben derselben. Beides zusammengenommen gibt aber Veranlassung, dass z. B. einem Sänger an manchen Orten die Ausführung irgend einer Partie unmöglich wird, wenn er sich nicht zum leidigen Transponiren bequemen will, was aber häufig genug wieder allerlei Misslichkeiten mit sich führt. Aehnlich den Sängern fühlen auch die Instrumentalisten, die ihre Kunst an einem wie dem anderen Orte zu üben berufen sind, das Nachtheilige dieses Umstandes, und selbst für den Instrumentenbau entstehen dadurch allerlei Inconvenienzen. Die Zweckmässigkeit einer Abhilfe ist völlig unbestritten, und es haben sich auch bereits oft genug Stimmen vernehmen lassen, welche solche Abhilfe dringend anempfahlen, bis jetzt aber leider ohne Erfolg. Läugnen lässt es sich freilich nicht, dass eine Abänderung in dieser Beziehung für den einen oder anderen der zunächst Betheiligten manches Unbequeme, und dass eine allgemeine Verständigung darüber zunächst ihre kleinen Schwierigkeiten haben werde. Ersteres ist aber glücklicherweise jedenfalls bald vorübergehend, letztere sind durch Einsicht, Beides zusammen durch guten Willen leicht zu überwinden, um so mehr, als der bezweckte Nutzen ein allgemeiner und bleibender sein wird.

Ehe man zur Abhilfe eines Uebels schreiten kann, ist genaue Erkenntniss desselben nothwendig, und deshalb, so wie um zu zeigen, wie sehr die hier in Frage gestellte Angelegenheit ein Recht auf Berücksichtigung beanspruchen dürfe, lasse ich eine Vergleichung der Stimmhöhen derjenigen Plätze folgen, von deren Orchestern ich zuverlässige Gabeln besitze. Die Untersuchung welche ich mit diesen letzteren angestellt habe, ergibt nachstehende Resultate.

Das eingestr. A macht:

nach der *Wiener* Orchesterstimmung laut einer im Jahre 1843 mir zugekommenen Gabel 886,51 einfache Schwingungen in der Secunde, eine zweite Gabel gibt deren 890,07.*)

Berliner Opernhaus: nach zwei Gabeln, 876,54 und 878,38.

Hamburger Stadttheater: Gabel von 1840: 894,82; Gabel von 1847: 890,42.

Ebendaselbst, Michaeliskirchenorgel: Kammerton vom Jahre 1768: 790,32.

Ebendaselbst, Jacobikirchenorgel: alter Chorton: 936,54.

Gern hätte ich noch die Stimmhöhen anderer bedeutender deutscher Musikplätze festgestellt, es ist mir aber bis jetzt nicht gelungen, zuverlässige Gabeln derselben zu erlangen.

Von ausserdeutschen Stimmhöhen habe ich folgende untersucht:

1. Die *Pariser* der Grand-Opéra (Académie royale), nach welcher das eingestr. A 864,05 Schwingungen in der Secunde macht.
2. Die des *Pariser* Conservatoire: 871,34.
3. Die Gabel der italienischen Oper zu *St. Petersburg:* 893,88.
4. Die des Theaters alla Scala zu *Mailand:* Do-Gabel: 528,51; also gleichschwebend temperirtes eingestrichenes A: 888,84.
5. Erard'sches aufrechtstehendes Fortepiano aus der *Londoner* Fabrik, circa 898.

Für Solche, welche mit dem akustischen Verfahren behufs genauer Ermittelung der Tonhöhe nicht hinreichend vertraut sein möchten, bemerke ich zur Erleichterung des Verständnisses obiger Angaben, dass der Unterschied zwischen dem eingestr. A und jedem der beiden oberhalb und unterhalb befindlichen Halbtöne durchschnittlich 50 Schwingungen ausmacht,**) wonach we-

*) Sämmtliche Angaben sind auf eine Temperaturhöhe von 15° Réaum. berechnet, die Schwingungen s. g. einfache.

**) Zwischen einem mässig hohen eingestrichenen A von 880 Schwingungen und dem gleichschwebend temperirten eingestr. gis beträgt der Unterschied in runder Zahl 49, zwischen dem eingestr. A und dems. B 52 Schwingungen.

nigstens sich die ungefähren Differenzen der einzelnen Stimmhöhen leicht veranschaulichen lassen.

Aus den vorstehenden Messungen aber ergibt sich in der Hauptsache:

1. Dass seit dem letzten Drittheil des vorigen Jahrhunderts die Stimmung um einen vollen Ton, theilweise sogar um etwas mehr, in die Höhe gegangen ist, denn so viel beträgt der Unterschied zwischen der jetzigen höheren Orchester-Stimmung und dem damaligen Kammerton; Seb. Bach's und Händels Compositionen wurden zur Zeit ihrer Entstehung also um einen Ton tiefer gespielt als jetzt. Namentlich hat während der letzten 25 Jahre das Streben, immer mehr nach oben zu gehen, bedeutend zugenommen, denn vor etwa 14 Jahren verglich Scheibler*) 6 Wiener Gabeln, welche zwischen 867,33 und 889,74 differirten, und hielt die Gabel von 889,74 ihrer Höhe wegen für einen Auswuchs; nichts destoweniger aber scheint sie die richtige damalige höchste Orchesterstimmung angegeben zu haben, wenigstens ist die Stimmhöhe im Allgemeinen, wie meine obigen Messungen ergeben, seitdem noch etwas geschärft worden.**) Eine Hamburger Gabel vom Jahre 1820 liefert mir 852,31, differirt also mit der dortigen Stimmung ungefähr um drei Viertheil eines Halbtones, oder nach älterer Ausdrucksweise um etwa 4 Commata.

2. Die Stimmhöhen der verschiedenen Musikplätze Deutschlands weichen unter sich so bedeutend von einander ab, dass der Unterschied, wie bereits oben erwähnt wurde, sehr wohl im Stande ist, die Ausführung einer Piece einem Sänger unmöglich zu machen, oder den Gebrauch eines Instrumentes zu beschränken.

3. Unter den ausländischen Stimmhöhen hat die Pariser sich auf merkwürdige Weise festgehalten, ja sie scheint seit den letzten 50 Jahren sogar noch etwas heruntergegangen zu sein. Es existirt nämlich eine Messung von Sarty, welcher um das Jahr 1796 Kapellmeister zu St. Petersburg war, nach welcher das eingestrichene A seiner Kapelle 872 Schwingungen in der Secunde machte. Da Sarty von Paris nach St. Petersburg berufen ward, so steht zu vermuthen, dass diese Stimmung die damalige Pariser war, die mit der heutigen des Conservatoire zusammengehalten, um nicht völlig eine Schwingung, mit der der Académie royale aber, etwa um 6 Schwingungen höher ist. Die jetzige St. Petersburger Stimmung dagegen wird wohl eine etwas ausgeartete Tochter der Wiener oder Mailänder sein, und die Londoner enorm hohe eine freie Fantasie der englischen Instrumentenmacher, welche in Dingen der Art den Ton angeben, da die englischen ausübenden Musiker als solche sich nicht damit zu befassen scheinen.

Was nun die Einführung einer übereinstimmenden allgemeinen deutschen Stimmhöhe anlangt, so dürfte diese meines Erachtens durchaus nicht so schwierig sein, als es auf den ersten Anblick scheinen möchte. Vor allen Dingen handelt es sich um Festsetzung und Annahme eines eingestr. Normal-A, als welches eins von 880 Schwingungen unter allen Umständen als das passenste erscheint.

Denn einmal liegt ein eingestr. A von dieser Höhe noch bequem im allgemeinen Bereiche der Gesangstimmen, ohne diesen nach einer oder der anderen Seite hin Schwierigkeiten zu verursachen, was bei einem höheren oder tieferen eingestr. A immer der Fall sein wird.

Nächstdem befindet sich diese Höhe gerade in der Mitte zwischen den jetzt adoptirten Extremen, ist demungeachtet und im Vergleich mit der früheren Stimmung aber noch scharf genug, weshalb in der Art und Weise des jetzigen Instrumentenbaues durchaus keine wesentlichen Abänderungen nothwendig werden; sie entspricht vielmehr der jetzigen musikalischen Schreibweise und ist für Gesang wie Instrumentale völlig passend. Dagegen sind die hohen Wiener und Hamburger Stimmhöhen wohl allgemein als outrirt anerkannt, bei welchen Sänger und Instrumentisten leiden müssen, weshalb man auch an letzterem Orte seit einem Paar Jahren sich bereits veranlasst gefunden hat, wieder etwas herunter zu gehen.

Endlich ist die angegebene Höhe des eingestr. A bereits vor 15 Jahren durch Scheibler als die passendste vorgeschlagen worden: ein Vorschlag, dem der Verein deutscher Naturforscher im Jahre 1834 seine vollkommene Zustimmung ertheilte. Dass übrigens die Sache nicht schon früher mit Nachdruck angegriffen worden, mag in der Aengstlichkeit der Theoretiker, von denen allein der Vorschlag zur Verbesserung ausging, gelegen haben. Diese, statt die Sache praktisch anzugreifen, mühten sich ab, vor allen Dingen ein Mittel ausfindig zu machen, vermöge dessen man unter allen Umständen eine mathematisch haarscharf zu bestimmende Tonhöhe festhalten könne. Ein solches Mittel ist nun freilich unsere gewöhnliche Stimmgabel nicht, da diese bekanntlich beim ersten, namentlich etwas starken Anschlage etwas tiefer klingt, als ihr eigentlicher Ton ist, bei Verhallen dagegen in die Höhe zieht.*) Auch ist sie keineswegs gegen Temperaturveränderungen unempfindlich und eine Verschiedenheit von 10 Grad Réaum. bewirkt ohngefähr eine Differenz von einer Schwingung.

Für theoretische Untersuchungen, bei welchen es auf die allergrösste Genauigkeit ankommt, sind dies allerdings bedeutende Uebelstände, wenigstens die beiden ersten Erscheinungen, denn der letzte Umstand lässt sich durch Reduction leicht beseitigen. In der Praxis aber hat es damit glücklicherweise weniger auf sich. Denn einmal wird die Stimmung doch niemals im ersten Momente des Anschlages oder im letzten des Verhallens der

*) M. s.: Der physicalische und musikalische Tonmesser, von H. Scheibler, Essen, 1834.

**) Dem Vernehmen nach hat man in den letzten Jahren indessen in Wien die outrirte Stimmhöhe wieder ermässigt und auf das frühere Maass zurückgeführt. Eine mir zu Händen gekommene eingestr. A-Gabel, welche die Stimmhöhe zu Brünn, die mit der Wiener gleich sein soll, angibt, macht 881,04 Schwingungen. Doch kann ich für die exacte Genauigkeit der Gabel nicht bürgen.

*) Die von Chladni zum Behufe eines festen Tonmesses vorgeschlagenen Stäbe sind ähnlichen Uebelständen unterworfen. Das Sicherste bleibt immer die Weber'sche doppelt compensirte Zungenpfeife, die aber ein viel complicirteres Instrument ist als die Stimmgabel, und daher weder so leicht anzufertigen noch so bequem zu verwenden sein dürfte.

Digitized by Google

Gabel von derselben abgenommen, sondern nur dann, wenn sie, so zu sagen, in voller Arbeit begriffen ist, und da gibt sie ihren richtigen Ton. Sodann aber ist der Temperatureinfluss jedem Musiker bekannt, lässt sich also leicht corrigiren, und im schlimmsten Falle ist die Abweichung von 1 Vibration (1/80 Theil des Halbtones) an und für sich von geringem Belang, um so mehr, als sie weder bleibend noch maassgebend ist.

Bleibt doch die Stimmung eines jeden Orchesters vom Momente des Einstimmens an während der Dauer seiner Activität, ja manchmal selbst während des Vortrags eines einzigen Stückes, nie ganz genau dieselbe, und die Abweichung beträgt oft bedeutend mehr als die oben angegebene.

Technisch dürfte der allgemeinen Annahme einer Normalstimmung somit nichts im Wege stehen. Das Factische anlangend, so wäre dazu natürlich eine allgemeine Verständigung unserer Orchesterkoryphäen erforderlich; eine solche aber könnte die Sache mit einem Male in's Reine bringen, über welchen Punct ich mir für passende Gelegenheit noch einige Bemerkungen vorbehalte. Denn ich habe durch das Vorliegende lediglich bezweckt, eine Sache, deren Wichtigkeit mir bedeutend genug schien, unter Darstellung der obwaltenden Verhältnisse alles Ernstes anzuregen, und es würde mir vor allen Dingen lieb sein, wenn gewichtige musikalische Autoritäten sich veranlasst fühlten, dieselbe ihrer Aufmerksamkeit zu würdigen und einer öffentlichen Besprechung auch ihrerseits zu unterziehen.

Hdt.

Nachrichten.

Leipzig. — Ein junger deutscher Pianoforte-Virtuos und Componist, Herr *Ad. Gutmann*, in Paris lebend, Schüler *Chopin's*, gab am 12. November eine Soirée musicale im kleinen Saale des Gewandhauses, da er im grossen Conzert sich zu produciren verhindert wurde. Ohne berühmten Namen, bescheiden und anspruchslos auftretend, fehlte ihm, was die Erwartung hätte spannen können. Bald jedoch erregte er grosses Interesse.

Er spielte zwei Sätze aus dem Chopin'schen E dur-Concert, einige Piecen von seiner Composition, bei Fr. Hofmeister erschienen, Sätze aus der Asdur-Sonate von C. M. v. Weber etc. Alle bekannten Künste des modernen Bravorspiels und noch einige neue dazu führte er mit vollendetster Fertigkeit und Leichtigkeit, zugleich mit schön und fein nuancirtem Vortrage aus. Selten haben wir ein so zartes, duftiges Pianissimo gehört. Das Forte wusste er bis zur höchsten Mächtigkeit zu steigern, doch nur, so weit es dem Klange der Saiten abzugewinnen ist. Der Leib des Instrumentes ächzte niemals schmerzlich auf. Herr *Gutmann* erwarb sich reichlichen Beifall, der dem bescheidenen Künstler wohl überall wo er sich producirt zu Theil werden wird.

Hamburg. Octoberbericht. Die Oper brachte uns in diesem Monate eine Novität: den „Guttenberg" von *Fuchs*, Text von *O. Prechtler*, der am 7. d. Mts. zum ersten Male in Scene ging und ziemlich gefiel. Für ein Erstlingswerk ist diese vieractige romantische Oper recht wacker gehalten und Interesse erregend, denn sie zeugt von Erfindungsgabe und Selbständigkeit in der Behandlung des Stoffes, und bekundet wissenschaftlichen Fleiss im Vereine mit technischer Geschicklichkeit. Den Darstellern, welche insgesammt auf ihre Partieen viel Mühe verwandten, gebührt Anerkennung und Lob, namentlich der mit Seele und Leben sich gebenden Kunstfertigkeit des ersten Bassisten, Herrn *Dalle Aste*, der den Faust sang. Die Titelrolle war in den Händen des Herrn *Ditt*, der hier volle Gelegenheit fand, der Schönheit seines klangvollen Organs volle Geltung zu verschaffen; wäre nur mehr Wärme des Vortrags und keckeres Hervortreten im Spiele damit verbunden gewesen! Letztere Eigenschaften aber scheinen diesem Sänger überhaupt zu mangeln, der uns, so oft wir ihn gehört, immer mehr und mehr lediglich als ein im hohen Grade mit äusseren Mitteln ausgestatteter Naturalist erscheint, zu dessen wohltönender und umfangreicher Stimme der künstlerische Theil seiner Leistungen in keinem Verhältnisse steht. Letzteren fehlt es überall an Leben und Nerv, sie lassen kalt. So auch seine Darstellung des Guttenberg. Um auf diese selbst zurückzukommen, mag noch bemerkt werden, dass die dritte Hauptrolle, die der Patricierstochter Clara Werner, sich in den Händen der Demoiselle *Jacques*, einer talentvollen Anfängerin, befand, deren fleissiges Bestreben so manchen wohlverdienten Beifall errang. Nur mag die junge Dame sich bei Zeiten vorsehen, das unangenehme Tremoliren des Tones auf fast jeder längeren Note, wie so manche andere hie und da für schön und effectvoll gehaltene Spiel- und Gesangesmanieren nicht überhandnehmen zu lassen, wenn überhaupt was Gescheutes aus ihr werden soll. — Unsere wackere Altistin *Michalesi* war in der kleineren Partie der Zigeunerin Hiorba beschäftigt, die sie mit gewohntem Talente zur künstlerischen Geltung zu bringen wusste. Chöre und Orchester wirkten in jeder Hinsicht lobenswerth.

Jenny Lind ist hier wiederum, doch nur ein einziges Mal, nämlich am 20. October, als Regimentstochter aufgetreten. Die zum Erdrücken gefüllten Zuschauerräume, zu deren Vermehrung man sogar noch zwischen den Coulissen Portativ-Logen angebracht hatte, waren zu Ehren des Gastes (und der doppelten Eintrittspreise) glänzend erleuchtet, machten indess, beiläufig gesagt, in solchem Festschmucke einen ungemein widerlichen, störenden Eindruck. Die Stimme der nordischen Nachtigall zeigte sich leider an diesem Abende stark umflort, auch Mangel an Leichtigkeit, selbst einige Unsicherheit, namentlich in der mittleren Stimmregion, wurden bemerkbar, was jedoch den Sturm des Beifalls nicht beeinträchtigte.

Von den stattgehabten Reprisen erwähnen wir nur die Darstellung des Barbier von Sevilla, welcher am 11. October und zwar wiederum mit seiner seit länger als 20 Jahren stehenden und seitdem ziemlich verschlisse-

Digitized by Google

nen Staffage herkömmlichen Witzes und abgedroschenen billigen Humors vorgeführt wurde. Demoiselle *Babnigg*, als Rosine, hielt es für gut, ihrer Kunst- und Kehlfertigkeit Zaum und Zügel schiessen zu lassen, und den grössten Theil ihrer ohnehin mit Fiorituren reichlich versehenen Partie wieder einmal so wacker zu verschnörkeln, dass von manchem Satze, z. B. gleich der ersten Cavatine, die Grundform nicht mehr zu erkennen war. Bei den eingelegten Rode'schen Violinvariationen musste sogar schon das Thema sich verbrämen lassen. Schade um den missleiteten Geschmack der sonst so braven Sängerin! Dem Grafen Almaviva, Herrn *Knopp*, so wie dem Figaro, Herrn *Clement*, fehlte es durchweg an feinerem Spiele, Letzterem obendrein an allem rechten Humor.

Am 26. und 28. October hatten wir in den Hugenotten und der Gitana zwei sehr mittelmässige Vorstellungen. Um nichts besser war die Aufführung der Stummen von Portici. Herr *Ditt* zeigte sich in letzterer zwar als sehr wackerer Tenor, aber nicht als Masaniello.

Am 11. October schied der bisherige Mitdirector des Stadttheaters, Herr *Maurice*, nach etwa siebenmonatlicher Geschäftsführung von seinem, hauptsächlich sich über die Oper erstreckenden Amte, um Herrn *Wurda*, früherem sehr beliebten und im Vortrage Bellini'scher Musik höchst ausgezeichneten ersten Tenoristen unserer Bühne, seinen Platz zu überlassen. Der Austritt des Herrn *Maurice* wurde wohl hauptsächlich durch den absoluten Querstand veranlasst, in welchen ihn seine gleichzeitige Stellung als Mitdirector des Stadttheaters und Eigenthümer und Director des rivalisirenden Thaliatheaters versetzte, eine Inconvenienz, die natürlich gleich von vorn herein den Keim zu den späterhin im Laufe der Geschäftsführung zwischen ihm und seinem Collegen, Herrn *Baison*, entstandenen Disharmonieen in sich tragen musste, und die vorauszusehende Trennung zur Folge hatte.

Felix Mendelssohn Bartholdy's neuem Oratorium: „Elias“, dem die hiesigen Kunstfreunde mit vieler Spannung entgegensahen, wurde am 9. October die erste hiesige, durch Herrn Kapellmeister *Krebs* veranstaltete und geleitete, in jeder Beziehung höchst prachtvolle Aufführung zu Theil. Die ersten Gesangsnotabilitäten, im Verein mit den tüchtigsten Dilettanten, waren dabei betheiligt und bildeten einen Chor von etwa 150 Sängern, welcher von einem aus beinahe 100 Musikern bestehenden Orchester unterstützt wurde. Letzteres bestand namentlich aus den Mitgliedern der Stadttheaterkapelle, der des gerade hier anwesenden Herrn *Gung'l* und den renommirtesten der hiesigen Künstler. Unter den Sängern gewahrten wir die ersten Mitglieder unserer Oper, die Damen *Babnigg*, *Fehringer*, *Jacques*, *Michalesi* und *Trietsch*, so wie Madame *Cornet*, Gattin des ehemaligen Stadttheaterdirectors, früher bekanntlich eine ausgezeichnete Bühnensängerin, die, wenn gleich seit länger von den Brettern geschieden, als ächte Jüngerin der Kunst, dieser fortwährend treu geblieben ist. Ferner unseren ersten Bassisten, Herrn *Dalle Aste*, welcher durch seine ausgezeichneten Kunstmittel der bedeutendsten Solopartie des Oratoriums, der des Elias, einen so würdigen Effect zu verleihen wusste, wie er selten erreicht werden möchte. Ferner waren Mitwirkende der Bassist Herr *Bost* und die Tenore HH. *Ditt*, *Kaps* und *Kümpel*. Letzterer, ein mit ausgezeichneten Fähigkeiten ausgestatteter, durch frühere Leistungen noch in sehr gutem Andenken stehender junger Dilettant, führte die Partie des Obadjah auf erfreuliche Weise durch. Sämmtliche Genannte wirkten zugleich mit im Chore, dessen Cadre hauptsächlich von dem durch die Solidität seiner künstlerischen Bestrebungen auf's Beste renommirten Voigt'schen Dilettantenvereine gebildet wurde. Dass durch ein aus so vielen herrlichen, klangvollen und kunstgeübten Stimmen bestehendes, in zahlreichen Proben gehörig einstudirtes Ensemble nur etwas höchst Gediegenes zu Tage gefördert werden würde, liess sich erwarten. Der Erfolg war überaus glänzend. Die Chöre, die Haupthebel eines Oratoriums, gingen graciös; in den Kraft erfordernden Stellen waren die gewaltigen Tonmassen von imposantem Effect, und in den sanfteren lyrischen Sätzen wiederum so zart und discret nuancirt, dass nur eine einzige aber allgemeine Stimme des Lobes über die gelungene Aufführung zu vernehmen war. Das Concert wurde zum Besten des Baues der beiden abgebrannten hiesigen Kirchen gegeben und fand im Saale der Tonhalle statt, welchen man seiner Grösse wegen — er fasst bequem 1200 Personen — dazu genommen hatte, denn in akustischer Hinsicht ist leider die Localität nicht zu loben, deren träge Resonanz nur durch solche gewaltige Massen, wie sie bei der Aufführung des Elias verwendet wurden, zu wecken, oder vielmehr zu ersetzen ist. Die Theilnahme an diesem Concerte war eine allgemeine, die Zuhörerräume sämmtlich gefüllt, und so trug Alles dazu bei, die erste Aufführung des neuesten Werkes des *genialen* deutschen Tonmeisters, der mit vollem Rechte der Repräsentant unserer heutigen geistlichen Musik genannt wird, zu einer erhebenden, würdevollen zu machen. Herr Kapellmeister *Krebs*, der durch seine umsichtige Leitung des Ganzen sein treffliches vielseitiges Talent auf's Neue bewährte, verdient im vollen Maasse die ihm gewordene Anerkennung, und das um so mehr, als er die alberne Arroganz gewisser hiesigen Kunstsykophanten und Beförderer des vagen Dilettantismus auf die einfachste Weise, durch die That, ad absurdum geführt, und die von diesen Leuten und ihren Nachbetern proclamirte Ansicht, als ob dramatische Künstler und Dirigenten die Befähigung zur Vorführung geistlicher Musik nicht besitzen könnten, und nur sie allein mit dem heiligen Geiste derselben gesegnet wären, gebührend zurückgewiesen hat.

Acht Tage später wurde von einem der hiesigen Dilettantengesangvereine, der sogenannten Gesangakademie, ebenfalls eine, jedoch nur von wenigen Zuhörern besuchte Aufführung des Elias veranstaltet, die, unter Berücksichtigung der Kräfte, im Allgemeinen ganz gut von Statten ging, mit der ersterwähnten jedoch in keiner Beziehung in Vergleich zu stellen ist. Uebrigens hatte man sonderbarerweise für gut befunden, durch Weglassung des herrlichen lyrischen Culminationspunktes, des schönen Chores Nr. 32: „Wer bis an das Ende beharrt u. s. w.“, und der angrenzenden Nummern, dem Werke geradezu die Spitze abzubrechen. Vermag man ein in sich abgeschlossenes Musikwerk aber

Digitized by Google

nicht anders zu bewältigen, als dass man es auf solche Weise verstümmelt, nun, so bescheide man sich lieber, und bleibe ganz davon weg.

Gung'l, der mit seiner Kapelle seit Ende des vorigen Monates hier musicirt und zehn Unterhaltungsconcerte mit vielem Beifall gegeben hat, ist von *Strauss* und dessen Mannschaft, welcher um die Mitte des Octobers hier einrückte, abgelöst worden. *Strauss* hat seitdem eine Reihenfolge von Concerten im hiesigen Thaliatheater, welches bei der Gelegenheit jedesmal ungemein gefüllt war, mit vielem Erfolg veranstaltet, und wird damit wahrscheinlich bis gegen die Mitte des kommenden Monats fortfahren.

Dem Vernehmen nach dürfte im Laufe des Novembers der Violinvirtuose *Ernst* nach seiner Rückkehr aus Russland über Stockholm hier eintreffen. Auch Madame *Viardot-Garcia* wird in einigen Tagen erwartet.

Zum Schlusse ist noch zu bemerken, dass, wahrscheinlich am 13. November, die erste Aufführung von *Kücken's* neuer Oper: „der Prätendent" stattfinden wird. Man sagt, sie solle Vorzügliches enthalten.

Aus Stockholm. Neulich haben wir einen kleinen Abriss von dem Stande der musikalischen Verhältnisse Schwedens zu entwerfen versucht. Es wurde darin von unsern einheimischen Künstlern gesprochen; diesmal vergönne man uns auch einige Worte über die bedeutenderen Virtuosen aus der Fremde, deren Talente die Aufmerksamkeit unseres Publikums diesen Sommer und Herbst auf eine so anziehende Art beschäftigt haben. Die Künstlerbesuche treffen hier nämlich, Schwedens Lage wegen, gewöhnlich im Frühling oder im Herbste ein. Diesmal hatten aber mehrere fremde Künstler, die im vorigen Herbst angekommen waren, den Sommer hier abgewartet und gaben den Winter über Concerte. Unter diesen befand sich auch der ausgezeichnete Violinist *Gulomy*, der mit Recht vielen Beifall fand und im Verein mit den Hrn. *van Boom* und *Sack* sehr besuchte Soiréen gab. Auch der Violinspieler *Kiesewetter*, ein hoffnungsvoller junger Mann, Schüler von Beriot, hat den Winter hier zugebracht.

Späterhin besuchte uns *Carl Schuberth*, der so rühmlich bekannte Violoncellist aus Petersburg, über dessen Erfolge ein früherer Bericht gegeben wurde. Eine sehr interessante Erscheinung war ferner *Henri Leonard*, dessen Violinspiel hier ein ausserordentliches Glück machte. Ausser den modernen Concertpiecen hatten wir auch das Vergnügen, ihn in einem Haydn'schen Quartett zu hören, wo er sich als einen Künstler von wahrhaft klassischer Bildung bewährte.

Auch die Pianovirtuosen hatten bei dieser musikalischen Synode einen namhaften Repräsentanten, nämlich *Sigismund Thalberg*. Es war das erste Mal, dass uns dieser Künstler besuchte, und seine Concerte hatten bedeutenden Erfolg. Unter unseren musikalischen Gästen befand sich ferner der treffliche *Max Bohrer*. Er fand hier eine Anerkennung der ehrenvollsten Art, obwohl sein Auditorium, der Jahreszeit wegen, nicht zu den zahlreichsten gehörte.

Unser letzter musikalischer Besuch von höherer Bedeutung war *Ernst*, der berühmte Violinvirtuos, dessen Leistungen in seinen beiden Concerten mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen wurden. Unter den von ihm hier vorgetragenen Nummern nennen wir Spohr's achtes Concert (Scena cantante), Romanze mit Orchester von Beethoven, und ein sehr interessant gearbeiteter Concertsatz (Fis moll) von seiner eigenen Composition. Auch der Karneval durfte natürlich nicht fehlen.

N.-S. Fräulein *Jenny Lind* ist am 24 Octbr. hier angekommen, man weiss aber noch nicht, wann sie auftreten wird. Auch *Liszt* glaubt man ehestens erwarten zu können. *W.*

Weissenfels. Der Musikdirector *Ernst Hentschel* hierselbst (als Redacteur des musikalischen Monatsblattes für Deutschlands Volksschullehrer „Euterpe" und als Herausgeber eines geschätzten Choralbuches auch in weiteren Kreisen bekannt) hatte nach seiner Berufung ans Schlesien, am 14. October d. J. eine 25jährige Wirksamkeit als Lehrer am Seminar zurückgelegt. Von seinen Schülern, die ihm mit herzlicher Liebe zugethan sind, wurde mit Freuden diese Gelegenheit benutzt, dem verdienten Lehrer ein Freudenfest zu bereiten. Wohl gegen 300 seiner früheren Schüler waren an jenem Tage in W. aus allen Gegenden zusammengekommen und begrüssten den Jubilar am Morgen durch Festgesänge. Den Mittelpunkt des Festes bildete ein feierlicher Actus im Saale des Schiesshauses, wobei Reden und Gesänge mit einander wechselten. Ganz angemessen dem Jubiläum eines Musikdirectors kam dabei auch eine grössere Festcantate (aus 8 Nummern bestehend) zur Aufführung. Das Gedicht von Fulda war in Musik gesetzt von *G. Siebeck*, Musikdirector in Gera, der auch die nach den Umständen wohl gelungene Aufführung selbst leitete. Die Cantate documentirte sich als eine recht tüchtige Arbeit und machte einen günstigen Eindruck. Von dem heiteren Festmahl am späteren Nachmittage zogen die sämmtlichen Festtheilnehmer nach der Schlosskirche, wo auf der neuen vom Paulinzeller Schulze erbauten Orgel ein ausgezeichnetes Orgelconcert gegeben wurde. Den Reigen eröffnete *Becker* aus Leipzig mit einer Fantasie über den Choral: Wer nur den lieben Gott etc. (A moll); *Siebeck* a. Gera trug eine Orgelsonate von Mendelssohn vor; *Seiffert* aus Schulpforte Fugen in D- und H moll von Seb. Bach, und die Organisten *Brauer* a. Naumburg und *Klauer* aus Eisleben gleichfalls Bachische Sachen. Orgelconcerte wollen ihr eigenes Publicum haben, das denn auch hier nicht leicht geeigneter gefunden werden konnte und das sich auch mit grosser Theilnahme einem so seltenen und ausgezeichneten Kunstgenusse hingab.

M. K.

Quedlinburg. Am 23. Septbr. fand in der Schlosskirche hierselbst unter der Direction des Musikdirectors *Wackermann* und des Organisten *Bönicke* die Aufführung des Oratoriums: „Der Fall Babylons" von L. Spohr Statt. Die Ausführung selbst, welche unter Zuziehung bedeu-

Digitized by Google

tender Orchestermusiker aus Magdeburg, Halberstadt und Ballenstädt und unter Mitwirkung des Musikdirectors *Wolff* aus Halberstadt durch sämmtliche Gesangeskräfte Quedlinburgs geschah, ist als eine sehr gelungene zu bezeichnen, und lange wird der Eindruck dieses Meisterwerkes denen bleiben, welche die Gelegenheit es zu hören nicht versäumten. Deshalb werden es auch die Quedlinburger sehr anerkennen, dass die beiden Directoren, aus Liebe zur Kunst, keine Zeit und Mühe scheuten, um ihnen einen wirklichen Kunstgenuss zu bereiten, und besonders dem ersten Dirigenten, dem Musikdirector *Wackermann*, dankbar sein, dass er nicht allein die Anregung für die Aufführung dieses Spohr'schen Meisterwerkes gab, sondern auch durch seine energische Direction alle Mitwirkenden in den Geist der Composition einzuführen vermochte, zu welchem letzteren er um so eher befähigt war, als er, wie wir hören, mit grosser Vorliebe sich dem Studium Spohr'scher Musik hingab, sowie auch, namentlich bei diesem Werke, unter Direction des Componisten mehrmals selbst mitwirkte, wie z. B. auf dem grossen Musikfeste in Braunschweig, wo wir zugleich Gelegenheit hatten, in ihm, bei Ausführung der Hauptpartie, des Cyrus, einen gebildeten Sänger kennen zu lernen. Uebrigens gebührt aber auch dem Organisten *Bönicke*—einem für das Orgelspiel sehr begabten Musiker — ein nicht geringer Antheil am Gelingen des Ganzen. Möchten doch die beiden strebsamen Tonkünstler in harmonischer Zusammenwirkung öfter solche Aufführungen veranstalten, die, wie diese, den Productionen der früheren dort stattgehabten Musikfeste sich rühmlichst an die Seite stellen können.

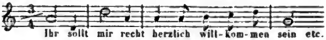
Recensionen.

Liederschau.

(Beschluss.)

19. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleit. des Pianoforte, in Musik gesetzt von *H. Wolf.* Op. 15. Bonn, bei Bach. Nr. 1. „Die musikalische Tonleiter" von Veith, $7\frac{1}{2}$ Sgr. Nr. 2. „Der Geistertanz" von Mathisson, $7\frac{1}{2}$ Sgr. Nr. 3. „Herein und heraus" von Schier, 10 Sgr.

Jedes dieser „Lieder" bildet ein besonderes Heft. Der Componist ist bei der Wahl seiner Texte nicht sonderlich glücklich gewesen. Das erste ist seinem Inhalte nach zu didactisch, um gut componibel, und zu ernst, um zu einem musikalischen Scherze geeignet zu sein, auf welchen aber am Ende doch die musikalische Behandlung hinausläuft. Am Schlusse singt der Verfasser: „so ruft dich der Herr zur hohen Octav — |: so ruft dich der Herr, so ruft dich der Herr, so ruft dich der Herr zur hohen Octav :| zur hohen Octav — — —, was denn sehr erbaulich und interessant anzuhören ist. Es sind solche Wiederholungen einzelner Worte und Phrasen von uns und Anderen bereits unzählige Male gerügt worden. Wenn sie tauben Ohren predigt, ist dann freilich die Kritik ein vergebliches Ding. Dem Texte von Nr. 2 „der Geistertanz" fehlt die innere Wahrheit. Der Componist hat daraus gemacht, was möglich war, und den schaurigen Gespensterton gut getroffen, allein die musikalische Behandlung der Worte: „wir gaukeln und scherzen hinab und empor, gleich irrenden Kerzen im dunstigen Moor" ist nicht leicht und flüchtig genug, und die Klavierbegleitung dieser Stelle konnte leicht malerischer gehalten werden. Nr. 3 ist ein artiges alla Polacca, das wir zur augenblicklichen Unterhaltung wohl empfehlen mögen, allein die Stelle:



ist doch wohl nicht in lobenswerther Weise deklamirt.

20. Heilig, heimlich! Gedicht von Gubitz, für Sopran und Tenor mit Begleitung des Piano v. Dr. *C. Löwe.* Op. 91. Dresden, bei Paul. Pr. 20 Ngr.

Hat auch in diesem Wechselgesang, der erst gegen den Schluss hin zum eigentlichen Duett wird, der Verfasser nicht tiefere Saiten der Empfindung angeschlagen, sondern sich vielmehr in gewohnteren Kreisen derselben bewegt, so hat er doch ein anmuthiges, leicht hinfliessendes Musikstück geliefert, das in seiner ansprechenden melodiösen Haltung Beifall finden wird. Auch hier finden sich einzelne Phrasen fast unleidlich oft wiederholt.

21. Der Schützling. Ballade von Vogl, für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Op. 108, I. Magdeburg, bei Heinrichshofen. Pr. 25 Sgr.

22. Hurska. Ballade von Vogel, für eine Singst. mit Begl. des Pfte. componirt von *C. Löwe. Op. 108, II.* Ebendaselbst.

„Der Schützling" ist nicht sowohl eine Ballade, als vielmehr eine versifizirte Jagdanecdote, in allerhöchstem Kreise spielend. Der berühmte Componist hat sie mit gewohnter Leichtigkeit und Sicherheit der Zeichnung behandelt, und das in einem gefälligen Salonstyle geschriebene Werk wird bei angemessenem Vortrage eine angenehme Unterhaltung gewähren. Die Ballade „Hurska" gehört zu den besten, welche in der letzten Zeit der ergibigen Feder des geistvollen Verfassers entflossen sind, und trägt vielfache Züge jener genialen Erfindungskraft, Zeichnung und Farbengebung, welcher er seinen Ruhm als Balladencomponist zu verdanken hat. Doch sind ihm auch hier, wie wir das bei mehreren seiner neueren Werke dieser Art, z. B. bei „Graf von Habsburg" bemerkt haben, einzelne an italienische Lieblingsfloskeln erinnernde Pinselstriche entschlüpft, welche um so mehr auffallen müssen, je origineller sonst die Schreibweise des Verfassers ist. Dabei bleibt indess der musikalische Werth dieser Composition so überwiegend, dass sie in keiner Sammlung Löwe'scher Balladen fehlen darf.

23. Frühling, Sommer, Herbst, Winter. 4 Gedichte von L. Koch, für 2 Soprane, Tenor und Bass, v *Franz Lachner.* Op. 88. 4 Hefte. Partitur mit 4 Singst. à 54 Kr. Mainz, bei Schotts Söhnen.

Durch diese werthvolle Gabe hat sich der geehrte Verf. auf's Neue ein anerkennenswerthes Verdienst um

die musikliebende Welt erworben, welche sich nicht blos in einzelnen flüchtigen Stunden, sondern für die Dauer daran erfreuen wird, sobald sie nur die Mühe eines fleissigen und sorgfältigen Einstudirens, welches diese Gesänge durchaus verlangen, nicht scheut. Wir wüssten nicht, welchem unter denselben wir den Vorzug geben sollten; denn sie zeugen sämmtlich von jener gediegenen und tüchtigen Handhabung des musikalischen Styls, welche man bei diesem Autor gewohnt ist.

Feuilleton.

Die Kölner Zeitung vom 9. November enthält eine Anzeige von *Heinrich Dorn*, dass er noch im Laufe dieses Monats für ein dem verstorbenen Mendelssohn Bartholdy in Leipzig zu errichtendes Denkmal ein Concert veranstalten und darin lediglich Compositionen desselben aufführen werde.

Am 10. November fand in Berlin eine Todtenfeier Mendelssohn's Seiten der dortigen Kapelle Statt. Es wurden ausser dem zweiten Satze aus Beethoven's Eroica lauter Mendelssohn'sche Compositionen aufgeführt, und zwar: unter *Taubert's* Leitung die Symphonie in A dur, die Sommernachtstraum-, die Hebriden-Ouverture; unter *Neithardt's* Direction Kyrie, der 43. Psalm, das Lied: „Es ist bestimmt in Gottes Rath", vierstimmig arrangirt von *Neithardt*, gesungen vom Domchore.

Am 3. November hatte in Berlin die erste Aufführung von Mendelssohn's Oratorium Elias, unter Leitung des Musikdirectors *Schneider*, in der Garnisonkirche zu milden Zwecken Statt gefunden. Die Solopartieen sangen Frau *Schlegel-Köster* und Fräulein *Caspari*, die Herren *Mantius* und *Zschiesche*.

Am 8. November wurde in Dresden, zum Besten des Pensionsfonds für Mitglieder des Sängerchors beim Hoftheater, *Ferdinand Hiller's* Oratorium: „Die Zerstörung Jerusalems" unter Leitung des Componisten aufgeführt. — Zugleich war dies die letzte derartige Thätigkeit *Hiller's* in Dresden: er ist als Musikdirector nach Düsseldorf, an *Rietz'* Stelle, abgegangen. Seine Freunde brachten ihm ein Abendständchen mit Fackeln, und veranstalteten ihm ein Abschiedsmahl.

Hannover und Schwarzburg-Sondershausen sind dem zwischen Preussen und England abgeschlossenen Vertrage zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck, sowie gegen unbefugte Aufführung dramatischer und musikalischer Werke, beigetreten. (Vergl. hierüber Allgem. musik. Zeit. 1846, S. 669; 1847, S. 204, 294, 485.)

Am 26. October ist in Berlin *Richard Wagner's* „Cola Rienzi" unter Leitung des Componisten mit einem Succès d'estime aufgeführt werden.

Bordogni hat für Uebersendung seiner Gesangstudien an die Königin von Spanien den Orden Karl's III. von derselben erhalten. Bekanntlich ist Isabelle in der Musik sehr bewandert. — *J. F. Kittl*, Director des Prager Conservatoriums der Musik, ist zum Ehrenmitgliede der schwedischen Akademie der Künste ernannt worden. — Der Pianofortebauer *Johann Frenzl* zu Linz hat in Folge der diesjährigen Linzer Gewerbeausstellung die österreichische silberne Medaille bekommen.

Molique in Stuttgart ist von der Londoner „Beethoven-Society" zur nächsten Saison für acht Concerte gewonnen worden.

In Dresden gab der Violoncellist *Demunck* aus Brüssel (Professor am dortigen Musikconservatorium) ein Concert mit vielem Beifall. Unter Anderem sang darin Fräulein *Garcia di Torres* aus Paris. — *August Möser* in Berlin macht eine Kunstreise über Holland nach Spanien und Portugal. — Sga. *Alboni* hat in Paris eine höchst glänzende Aufnahme gefunden.

In Pesth macht eine neue dreiactige Oper: „Graf Benjowski", Buch nach Kotzebue, Musik von dem zweiundzwanzigjährigen Orchesterflötisten *Doppler*, Furore. — In Augsburg fiel durch: Die Hütte bei Moskau, Operette von Lacroix, Musik von dem Musikdirektor in Riga, *Schrameck*.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Kullak, Th., La belle Amazone. Rondeau alla Polacca pour le Piano. Op. 44. 1 Thlr.

Bei **B. Schott's** Söhnen in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Briccialdi, G., Les soirées musicales de Rossini, Duettino pour 2 Flûtes avec acc. de Piano. Op. 49.
Burgmüller, Fréd., Fantaisie sur une Cavatine de Rossini. Op. 96. Nr. 1.
— — Valse brillante sur des Motifs de Rossini. Op. 96. Nr. 2.
— — L'Aldeana, Valse sur des motifs du ballet: La fille du marbre.
Goria, A., Chanson espagnole, Solo de concert. Op. 33.
— — Nocturne sur une romance de Donizetti. Op. 34.
— — Souvenir de Dieppe, Valse brillante. Op. 35.
— — Souvenirs d'Othello, Fantaisie de salon. Op. 36.
— — Ballade sans paroles. Op. 37.
— — Choeur des Bardes de Rossini, transcrit et varié. Op. 38.
Herz, H., La Pastorale. Op. 139.
Lemoine, H., 6 petits Solos, Morceaux de concours pour les petites mains. Op. 47 et 48.
Prume, F., Concerto héroique avec acc. d'Orchestre ou de Piano. Op. 11.
— — Le retour à la vie ou les Arpèges, Caprice avec acc. de Quintuor ou de Piano. Op. 12.
— — La danse des Sorcières, Scherzo burlesque et caractéristique, avec acc. de Piano. Op. 13.
Rosellen, H., Fantaisie mignonne sur la Quêteuse de L. Puget. Op. 101. Nr. 1.
— — Fantaisie sur une Cabalette de Rossini. Op. 101. Nr. 2.
— — Fantaisie élégante sur la Pensée de Fél. David. Op. 101. Nr. 3.

Wichtig für Kirchen.

Fischer's hochgepriesenes Choralbuch, zwei Bände, ist für 6 Thlr. (späterer Preis 8 Thlr.) durch alle Buchhandlungen zu beziehen. **G. W. Körner** in Erfurt.

Digitized by Google

Im Verlage von **Aug. Kohlitz** in Görlitz erschienen und sind durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen:

JULIUS EMIL LEONHARD

Drei Cantaten zum Oster-, Pfingst- und Weihnachtsfeste

für Sopran, Alt, Tenor und Bass,

mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Violoncelle, Contra-Bass, 2 Clarinetten, 2 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken, oder in Ermangelung dieser Instrumente nur mit Orgelbegleitung. 8tes Werk.

Preis 3 Thlr. 15 Sgr.; jede Cantate einzeln 1 Thlr. 5 Sgr.

Herr Kapellmeister **C. G. Reissiger** in Dresden spricht sich über diese Cantaten folgendermaassen aus. „Die mir übersandten 3 Cantaten von Herrn Leonhard habe ich geprüft. Bei dem regen Antheil den ich an der protest. Kirchenmusik nehme, die leider in grössern wie in kleinern Städten jetzt so sehr im Argen liegt, können Sie wohl glauben, dass meine Freude über diese Kirchenstücke keine geringe gewesen sei. Wahrlich, es ist nicht leicht, alles Triviale und Unkirchliche zu verbannen, und so leicht ausführbar und mit so wenig Mitteln Effekt hervorbringend zu schreiben, wie es hier der brave Herr Leonhard gethan hat, dazu gehört viel Tiefe und Gründlichkeit und ein gläubiger frommer Sinn. Ausserdem fühlt man immer, dass der Componist weiss, was er will, und dass er das Wesen der Kirchenmusik gehörig erfasst hat. Das ist ein überaus wohlthuendes Gefühl. Dass der Componist sich zunächst Händel und den neueren guten Meistern anschliesst, ist herrlich. Wie gesagt: Herr Leonhard scheint mir in diesen leicht ausführbaren Cantaten so ganz den rechten Ton getroffen zu haben, dass ich von denselben den grössten und allgemeinsten Erfolg hoffe. Möge derselbe uns noch recht oft mit dergleichen Kirchenstücken beschenken."

Neue Musikalien

im Verlag von

Schuberth & Comp.

in Hamburg und Leipzig,

welche durch Gehalt und Ausstattung das Interesse der Musikfreunde besonders in Anspruch nehmen.

Berens, Herm., „Das musikalische Europa." 12 Fantasien über beliebte Themas, f. d. Pfte. zu 4 Händen. Heft 1. (Mozart, Don Juan.) 1 Thlr.

Böle, J., 5 Lieder f. eine Singst. m. Pfte. Op. 11. (Jenny Lind gewidmet.) 15 Sgr.

Canthal, Aug. M., Gitana- und Ernani-Galopp. Op. 116. 117., für Orchester. 1 Thlr. 20 Sgr.
— — Gitana-Galopp, f. Pfte. 7½ Sgr.
— — Ernani-Galopp, f. Piano. 7½ Sgr.

Lubin, Léon de St., „Adelaide" de Beethoven, transcr. en Form d'Etude p. le Violon seul. 10 Sgr.

Mannsfeldt, Edgar (H. H. Pierson). „Ruhe" Lied mit Pftr. 7½ Sgr.

Molique, B., Duo concertant p. Piano et Violoncelle. Op. 20. (La Partie du Violoncelle est arr. p. C. Schuberth.) 3 Thlr.

Schmitt, J., „Das kleine Hexameron für Pianoforte." Cah. 4. „Bijoux." Caprice. Op. 204. 10 Sgr.

Willmers, R., „Flieg' Vogel, fliege!" Dänische Canzonette, übertragen und variirt f. Pfte. Einzelner Abdruck aus dem Concertstück. Op. 16. 15 Sgr.

(Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.)

Neue Musikalien

im Verlag von

C. F. PETERS,

Bureau de Musique in Leipzig.

Durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen.

Boehm, C. Leop., Schweizer-Scenen. Fantasie für Violoncelle mit Orchester-Begleitung. 2 Thlr.
— — Dieselbe mit Pianoforte-Begleitung. 20 Ngr.

Händel, G. F., 6 Grandes Fugues pour l'Orgue ou le Clavecin. Edition nouvelle, revue et corrigée critiquement. 25 Ngr.

Hünten, Fr., Fantaisie sur des motifs de l'Opéra „La Figlia del Regimento" de Donizetti, pour le Piano. Op. 153. 18 Ngr.
— — Rondino sur une Tirolese de Donizetti, p. le Piano. Op. 154. 18 Ngr.
— — Fantaisie sur des thêmes de l'Opéra „Le Maçon d'Auber" pour le Piano. Op. 155. 18 Ngr.
— — Rondeau sur le Choeur des Sauvages tiré de „Christophe Colomb" de Félicien David, pour le Piano. Op. 156. 18 Ngr.

Kalliwoda, J. W., 6me Concertino pour le Violon avec accomp. d'Orchestre. Op. 151. 3 Thlr.
Le même avec Piano. 1 Thlr. 5 Ngr.
— — 3 Duos brillants et faciles pour deux Violons. Op. 152. Nr. 1. 2. 3. à 25 Ngr. 2 Thlr. 15 Ngr.

Tübingen. Im **Laupp**'schen Verlage ist so eben erschienen und in allen Buch- u. Musikalienhandlungen zu haben:

Vorschläge

zur Verbesserung des Elementarunterrichtes

im Clavierspiel.

Aus den Imperativen der Musik und Pädagogik abgeleitet, sowie aus Erfahrung entlehnt, und

dem geehrten Comité der Tonkünstlerversammlung hochachtungsvoll gewidmet von

August Siebeck.

8. elegant brochirt 30 Kr. = 10 Ngr.

Der Verfasser, von der Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig aufgefordert, hat hier seine durch gediegene 40jährige Erfahrung, wie mit psychologischer und pädagogischer Einsicht geprüfte Methode mitgetheilt.

Nach der Einleitung folgen zweckmässige Vorschläge, welche die wichtigsten Lehren des Elementarunterrichtes im Clavierspiel betreffen, als die Verbesserung der Erziehungsmethode der Finger, die Erziehung der Augen zum Notenlesen. Bildung des Gehörsinnes, des Taktgefühls, des musikalischen Gedächtnisses und des Geschmackes.

Wir glauben daher allen Lehrern und Schülern des Clavierspieles eine ebenso wichtige, als willkommene Gabe zu bieten.

Musiker gesucht im Auslande.

3 erste Violinen, 1 zweite desgl., 1 Viola (Alto), 1 Violoncello, 1 Basso, 1 Flöte, 2 Klarinetten, 1 Oboe, 1 Fagott, 1 Horn, 1 Trombone, 1 Cornet à piston.

Nur Solche, die als Solisten auftreten können und unverheirathet sind, können berücksichtiget werden. Frankirte Briefe, mit Angabe des Instruments, des Gehalts p. Monat und der Zeugnisse, werden sub Lit. **A. B.** erbeten bei **A. Baedeker,** Buchhändler in Rotterdam.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten December. **Nr. 48.** 1847.

Inhalt: Ueber den Zustand der Musik bei den alten Griechen etc. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Frankfurt a. M. Aus Wien. *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber den Zustand der Musik bei den alten Griechen, mit Rücksicht auf die Resultate seiner kürzlich erschienenen Schrift über diesen Gegenstand)*

von

C. Fortlage, Prof. in Jena.

Die Erkenntniss der melodischen Verhältnisse in der Musik ging der Erkenntniss der harmonischen voran. Dies liegt im Allgemeinen schon in der Natur der Sache, indem es etwas Künstlicheres und Schwereres ist, seinen Gesang mit einem Instrument zu begleiten, oder auch zur Melodie einer singenden Stimme eine wohlklingende Secunde ertönen zu lassen, als blos sich einem einfachen melodischen Gesange hinzugeben. Aber bei den Griechen haben wir auch noch ein besonderes Kennzeichen, dass diese historische Priorität der Melodie vor der Harmonie nicht blos in der Ausübung des frischen Lebens, sondern auch eben so sehr in der Wissenschaft der gelehrten Theorie Statt fand. Die Griechen wurden nicht erst durch ein Innewerden harmonischer Zusammenklänge auf eine Regel geführt, wonach sie ihre melodischen Intervalle ordneten, sondern sie besassen bereits ein kunstreiches Gebäude von Tonleitern zu einer Zeit, wo noch an keine Messbarkeit der Intervalle, an keine bewusste Unterscheidung von Ganztönen und Halbtönen gedacht wurde. Es ist für die Geschichte des Menschengeistes sowohl, als für die höhere Physiologie des Ohrs von hoher Wichtigkeit, dieses aus dem reinen melodienbildenden Instincte ohne alle Tonmessung hervorgegangene höchst künstliche System des vorpythagoräischen, d. h. des früheren, aller Tonmessung noch völlig unkundig gewesenen Alterthums genauer zu kennen, und dasselbe mit dem auf die genauesten Tonmessungen gebauten System, nämlich mit unserem gegenwärtigen, zu vergleichen.

Dass zwischen einem späteren und früheren musikalischen System der alten Griechen unterschieden werden muss, ist eine Entdeckung *Böckh's*. Die weitere Entdeckung aber, dass das frühere System sich zum späteren verhielt, wie ein aller Tonmessung vorhergegangenes System zu einem System, in welchem man anfing, nach einem strengen Maasse von Tönen und Halbtönen einzutheilen, so wie auch die vollständige Herstellung des der Tonmessung vorhergegangenen Tonleitersystems in seiner ursprünglichen Gestalt, nimmt Schreiber dieses für seine eigene Person in Anspruch. Seine oben angeführte Schrift enthält den Beweis und die genaue Verzeichnung des Erfindungsweges. Die Absicht dieses Aufsatzes ist nicht, darauf näher einzugehen, sondern nur allein, ein getreues und unumwundenes Bild des Fundes selbst zu entwerfen, nämlich des alten Tonmessungsversuchen vorausgegangenen Systems von natürlichen, d. h. nach dem blosen Gehör construirten Tonleitern.

Das ganze System besteht aus dreizehn Scalen. Jede dieser Scalen besteht aus einem Enneachord, d. h. aus einer Folge von neun Tönen, welche aber nicht als eine zusammenhängende Tonleiter, sondern als eine Duplicität von in einander laufenden Octaven betrachtet wird. Ein Beispiel möge dies verdeutlichen. Das ganze Enneachord heisse:

c d e f g a h c d,

so zerfällt dasselbe in die beiden Octaven

erstlich: c d e f g a h c

zweitens: d e f g a h c d.

Diese Betrachtungsweise ist so durchgreifend, dass in der Notenschrift des frühesten Systems, von welchem hier die Rede ist, gar keine Bezeichnung des ganzen Enneachords als eines solchen möglich ist, sondern ein jeder Enneachord immer sogleich nur als die Composition der beiden in ihm enthaltenen Octaven erscheint.

Demgemäss gibt nun dieses Urproduct des musikalischen Nachdenkens in seiner vollständigen Gestalt folgenden Anblick:

1.	fis	eis	dis	cis	his	ais	gis	fis	
		eis	dis	cis	his	ais	gis	fis	eis
2.	fis	eis	dis	cis	h	ais	gis	fis	
		eis	dis	cis	h	ais	gis	fis	eis
3.	fis	e	dis	cis	h	ais	gis	fis	
		e	dis	cis	h	ais	gis	fis	e
4.	fis	e	dis	cis	h	n	gis	fis	
		e	dis	cis	h	a	gis	fis	e
5.	fis	e	d	cis	h	a	gis	fis	
		e	d	cis	h	a	gis	fis	e

*) Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt. Aus den Tonleitern des Alypius zum ersten Male entwickelt von Dr. *C. Fortlage*, ausserord. Prof. der Philos. in Jena. Mit zwei Tabellen. Leipzig, Druck und Verlag v. Breitkopf u. Härtel. 1847.

Digitized by Google

6.	fis	e	d	cis	b	a	g	fis	
		e	d	cis	h	a	g	fis	e
7.	fis	e	d	c	h	a	g	fis	
		e	d	c	h	a	g	fis	e
8.	f	e	d	c	h	a	g	f	
		e	d	c	h	a	g	f	e
9.	f	e	d	c	b	a	g	f	
		e	d	c	b	a	g	f	e
10.	f	es	d	c	b	a	g	f	
		es	d	c	b	a	g	f	es
11.	f	es	d	c	b	as	g	f	
		es	d	c	b	as	g	f	es
12.	f	es	des	c	b	as	g	f	
		es	des	c	b	as	g	f	es
13.	f	es	des	c	b	as	ges	f	
		es	des	c	b	as	ges	f	es

Dieses System war darauf berechnet, die Lehre von den sieben Tonleitern und ihren Verwandtschaften einzuprägen, und stellt uns demgemäss die Theorie der melodischen Fortschreitungen in einem höchst ausgebildeten Zustande dar, zu einer Zeit, wo an Tonmessung und Intervallenlehre noch nicht gedacht wurde.

Um dies System ältester Melodik in seinem Zusammenhange zu verstehen, muss zunächst an die sieben Tonleitern der Griechen angeknüpft werden. Sie sind dieselben, deren Kunde sich das ganze Mittelalter hindurch, freilich in verstümmelter Gestalt, erhalten hat. Das Mittelalter nannte bekanntlich die Durtonleiter die Jonische, die Molltonleiter die Aeolische Scale, und nahm ausserdem noch eine Dorische, Phrygische, Lydische und Mixolydische Scale an. Die gewöhnliche und zugleich die leichteste Art, sich diese Scalen zu verdeutlichen, ist die, dass man ihre Verhältnisse sämmtlich in der Cdur-Scale aufsucht. Dann findet man, dass die Fortschreitung von C zu C Jonisch, von D zu D Dorisch, von E zu E Phrygisch, von F zu F Lydisch, von G zu G Mixolydisch, und von A zu A Aeolisch ist, alles dies nach mittelalterlicher Terminologie genommen, wobei die Fortschreitung von H zu H als die siebente ausgelassen wird. Bei den Griechen war aber nicht allein diese ausgelassene siebente mit im System, sondern die Bezeichnungen hatten auch eine andere Ordnung.

Im antiken System heisst nämlich die Folge von C zu C Lydisch, von D zu D Phrygisch, von E zu E Dorisch, von F zu F Hypolydisch, von G zu G Hypophrygisch, von A zu A Hypodorisch, und von H zu H Mixolydisch. Es wäre wünschenswerth, dass durch Wiedereinführung dieser richtigen Benennungen die falschen mittelalterlichen verdrängt würden. Denn wenn es z. B. bei uns noch jetzt in gebräuchlicher Rede heisst, der Choral „Befiehl du deine Wege" gehe aus Phrygischer Tonart, so ist dies einem antik gebildeten Ohre ein unerträglicher Misslaut.

Obgleich demnach die Kunde der sieben antiken Tonleitern im Grunde niemals ganz untergegangen war, so war doch das zurückgebliebene und erst seit zwei Jahrhunderten durch ein genaueres Studium der alten Theoretiker wieder mehr aufgefrischte Bild derselben immer noch ein sehr blasses und abstractes, und erst jetzt, da das Ursystem aufgefunden ist, welches dieselben im lebendigsten Wechselzusammenhange darstellt, wie sie in der Phantasie des Alterthumes lebten und wirkten, bekommt dieses Bild eine tiefere und lebhaftere Färbung, und gewinnt eine wahrhaft innere Lebendigkeit.

Es ist nämlich nicht im Sinne des ursprünglichen Systems gedacht, wenn man sich die sieben Tonleitern nach der Regel ableitet, wie sie eben der gewöhnlichen Vorstellungsweise gemäss ist angegeben worden. Sondern die ursprüngliche Vorstellungsart war, die sieben Tonleitern innerhalb des Umfanges einer und derselben Octave laufen zu lassen. Setzen wir diese Octaven beispielsweise als den Raum von C zu C, so bilden die sieben Tonleitern nach ursprünglicher Anordnung folgendes System:

1. Hypolydisch:	c	h	a	g	fis	e	d	c
2. Lydisch:	c	h	a	g	f	e	d	c
3. Hypophrygisch:	c	b	a	g	f	e	d	c
4. Phrygisch:	c	b	a	g	f	es	d	c
5. Hypodorisch:	c	b	as	g	f	es	d	c
6. Dorisch:	c	b	as	g	f	es	des	c
7. Mixolydisch:	c	b	as	ges	f	es	des	c

Prägt man sich diese Folge von Tonleitern genau ein, so hat man schon im Wesentlichen den Sinn aufgefasst, welcher dem griechischen Ursystem zum Grunde liegt. Dass diesem so sei, sieht man sogleich, sobald man sich die angegebene Folge der sieben Tonleitern auf die Stufe von Fis transponirt, wo sie lautet:

1. Hypolydisch:	fis	eis	dis	cis	his	ais	gis	fis
2. Lydisch:	fis	eis	dis	cis	h	ais	gis	fis
3. Hypophrygisch:	fis	e	dis	cis	h	ais	gis	fis
4. Phrygisch:	fis	e	dis	cis	h	a	gis	fis
5. Hypodorisch:	fis	e	d	cis	h	a	gis	fis
6. Dorisch:	fis	e	d	cis	h	a	g	fis
7. Mixolydisch:	fis	e	d	c	h	a	g	fis

Dieses ist der Anfang des obigen vollständigen Systems der 13 enneachordischen Doppeltonleitern. Die Regel der Fortschreitung unter ihnen liegt am Tage. Sie besteht, nach moderner Vorstellungsweise ausgedrückt, in einer gesetzmässigen Veränderung der Vorzeichnung, indem jedesmal entweder ein Kreuz hinweggenommen, oder ein b hinzugefügt wird. Die Alten besassen dieselbe Regel der Fortschreitung, nur in einem anderen Ausdruck. Sie schoben nämlich zu diesem Behuf in eine jede Tonleiter ein unregelmässiges Tetrachord ein, das sie das Tetrachord der Synemmenoi nannten. Dieses merkwürdige Verfahren zur Ausweichung aus einer Tonleiter in die andere gehört zu den ältesten Erinnerungen der antiken Musik und ihrer ersten Anfänge. Doch würde eine Auseinandersetzung davon an dieser Stelle zu weit seitab führen, und es möge lieber der Blick noch allein auf dem schönen und harmonischen Product ruhen bleiben, welches aus jenem Verfahren entsprang. Da wird nun der aufmerksame Leser bemerken, dass es nur dasselbe Verfahren ist, welches auf der 8ten bis 13ten Stufe fortgesetzt wird, indem auf der 8ten Stufe das letzte Kreuz entweicht, auf der 9ten das erste, auf der 10ten das zweite b hinzutritt u. s. f. Die Wirkung dieses Verfahrens ist, dass dieselbe Folge von Tonleitern, welche zuerst innerhalb der Octave Fis — Fis

Digitized by Google

verlief, sich nun innerhalb der Octave F — F zu wiederholen anfängt. Dies vollständig dargestellt gäbe 14 Tonleitern, welche aber das System nicht völlig erschöpft, weil schon die 13te eine blose Wiederholung der ersten ist, und die 14te eine blose Wiederholung der zweiten sein würde. Denn die 13te und 14te Tonleiter würden lauten:

die 13te:	f	es	des	c	b	as	ges	f
die 14te:	f	es	des	ces	b	as	ges	f

Dagegen lauten die erste und zweite:

die erste:	fis	eis	dis	cis	his	ais	gis	fis
die zweite:	fis	eis	dis	cis	h	ais	gis	fis

oder in anderer Schreibart:

die erste:	ges	f	es	des	c	b	as	ges
die zweite:	ges	f	es	des	ces	b	as	ges

Die Identität der 13ten mit der ersten, der 14ten mit der zweiten springt demnach in die Augen. Daher begnügt man sich, nur noch die 13te hinzuzufügen, zum Zeichen, dass der Zirkel der Tonleitern in seinen Anfang zurückgekehrt sei.

Wen sollte es nicht mit der reinsten Freude erfüllen, wenn er sieht, auf eine wie naive und sinnvolle Weise der Menschengeist mit den allergeringsten Mitteln innerhalb des Raumes einer einzigen Octave sich den ganzen Quintenzirkel der zwölf möglichen Verzweigungen zu construiren wusste! Wie liebenswürdig zeigte sich dieser Geist darin, aus dem Geringen, was er hatte, den grösstmöglichen Vortheil zu ziehen! Wie überschwänglich reich war er schon in seiner Armuth! Denn als er bereits dies Werk vollendet hatte, hatte noch Niemand daran gedacht, irgend ein Intervall zu messen, sondern nach dem blosen melodischen Gehör, und mit Hilfe eines mit neun unstimmbaren Saiten versehenen Instrumentes wurde dies Alles vollbracht.

Nachdem die Folge der 13 Stufen des Systems begriffen ist, muss zur Betrachtung der zwiefachen Octave, in die jede Stufe zerfällt, übergegangen werden. Hier herrscht das Gesetz, dass sich die Hypolydische Tonleiter durch Weglassung ihres obersten Tones in die Dorische verwandelt, die Lydische in die Mixolydische, die Hypophrygische in die Hypolydische, die Phrygische in die Lydische u. s. w., woraus der vollständige Anblick des ganzen Systems in folgender Gestalt gewonnen wird:

1. Hypolydisch in fis = Dorisch in f.

fis	eis	dis	cis	his	ais	gis	fis	
	f	es	des	c	b	as	ges	f

2. Lydisch in fis = Mixolydisch in f.

fis	eis	dis	cis	h	ais	gis	fis	
	f	es	des	ces	b	as	ges	f

3. Hypophrygisch in fis = Hypolydisch in e.

fis	e	dis	cis	h	ais	gis	fis	
	e	dis	cis	h	ais	gis	fis	e

4. Phrygisch in fis = Lydisch in e.

fis	e	dis	cis	h	a	gis	fis	
	e	dis	cis	h	a	gis	fis	e

5. Hypodorisch in fis = Hypophrygisch in e.

fis	e	d	cis	h	a	gis	fis	
	e	d	cis	h	a	gis	fis	e

6. Dorisch in fis = Phrygisch in e.

fis	e	d	cis	h	a	g	fis	
	e	d	cis	h	a	g	fis	e

7. Mixolydisch in fis = Hypodorisch in e.

fis	e	d	c	h	a	g	fis	
	e	d	c	h	a	g	fis	e

8. Hypolydisch in f = Dorisch in e.

f	e	d	c	h	a	g	f	
	e	d	c	h	a	g	f	e

9. Lydisch in f = Dorisch in e.

f	e	d	c	b	a	g	f	
	e	d	c	b	a	g	f	e

10. Hypophrygisch in f = Hypolydisch in es.

f	es	d	c	b	a	g	f	
	es	d	c	b	a	g	f	es

11. Phrygisch in f = Lydisch in es.

f	es	d	c	b	as	g	f	
	es	d	c	b	as	g	f	es

12. Hypodorisch in f = Hypophrygisch in es.

f	es	des	c	b	as	g	f	
	es	des	c	b	as	g	f	es

13. Dorisch in f = Phrygisch in es.

f	es	des	c	b	as	ges	f	
	es	des	c	b	as	ges	f	es

Wir haben nun neben dem ersten Kreise von dreizehn Tonarten einen zweiten ihnen entsprechenden vor Augen, welcher aus derselben Regel seine Umläufe hält. Die Tonarten bewegen sich nämlich sowohl im zweiten als im ersten Kreislauf nach folgender Ordnung: Hypolydisch, Lydisch, Hypophrygisch, Phrygisch, Hypodorisch, Dorisch, Mixolydisch, und dann wieder von vorn an um einen Halbton tiefer. Dabei fängt da, wo der Kreislauf aufhört (beim Dorischen F) der zweite Kreislauf an, so dass die 13te Tonleiter der oberen Octave des Enneachords gleich ist der ersten Tonleiter der unteren Octave desselben. Wer diesen höchst berechneten Zusammenhang in dem ältesten Producte musikalischer Theorie bis in seine Tiefe durchdenkt, der wird sich der Ueberzeugung nicht erwehren können, dass vor der Construction eines so durchdachten Productes grosse musikalische Speculationen müssen vorhergegangen sein, und dass ein in seiner Art so vollendetes Product sich nur herausstellen konnte als vollendeter Abschluss einer ganzen Periode musikalischen Erfindungsfleisses, welche der durch Pythagoras begonnenen Periode der Tonmessung und der Intervallenlehre voranging.

In diese älteste Periode fällt nun das hinein, was die griechische Tradition von der allmäligen Erfindung der einzelnen Tonarten berichtete. Diese Tradition zeigt dabei die vorherrschende Tendenz, die Erfindungen des grauesten Alterthums an spätere bekanntere Namen anzuknüpfen. So lässt sie z. E. den Pythagoras zuerst die Dorische Octave, die Dichterin Sappho zuerst die Mixolydische Tonart erfinden, welches Beides schlechterdings als Unmöglichkeit erscheint, sobald man die Entwickelung des griechischen Systems in seinem Zusammenhange auffasst. Dagegen ist es der antiken Tradition gern zu glauben, wenn sie Terpander (um 650 v. C.)

Digitized by Google

als den Erfinder der Notenschrift und damit zugleich als den Urheber des Systems der 13 enneachordischen Scalen bezeichnet. Es würden in diesem Fall der Abschliesser einer älteren musikalischen Epoche, Terpander, und der Eröffner einer neuen, Pythagoras (um 550), um ein Jahrhundert auseinanderliegen, und es würde demnach, ehe die Griechen zu philosophiren begannen, ihr musikalisches Tonleitersystem schon in derjenigen durchdachten und reichen Anordnung existirt haben, welche wir eben hier als Objekt unserer Bewunderung uns vergegenwärtigen. Diese Vorstellung stimmt mit den sonstigen feinen Sitten dieses Mustervolkes gar wohl überein. Um eine neue musikalische Periode der Tonmessung und einer auf sie zu bauenden Intervallenlehre zu begründen, dazu bedurfte es abstracter physikalischer Speculationen und Experimente, welche erst aus Geistern entspringen konnten, die wie Pythagoras vom Denken Profession machten. Was aber ohne dieses der feinste Instinkt eines alle melodischen Möglichkeiten durchversuchenden Ohrs, die zarteste Empfindlichkeit für den verschieden gebogenen Fluss melodischer Wellenlinien herauszutasten, und mit schlauem und liebenswürdigem Raffinement in ein System abrunden konnte, dieses besassen sie, und waren also genau so weit vorgeschritten, als man auf der Grundlage des blosen Instincts vorschreiten konnte, das vorhandene wenige Gegebene mit unermüdeter Kunst bis zu einem achtunggebietenden Grade ausbeutend. Fürwahr das Bild eines lieblich bewegten, eines mit wahrem Genie der Anschauung und der genussvollen Beobachtung begabten Geistes!

Der Anfang, von welchem, einer einstimmigen Tradition bei den Alten zufolge, bei der Construction dieses sinnigen Products ausgegangen wurde, war die Dorische Tonleiter nebst dem Tetrachorde der Synemmenoi. Denn die Dorische Scale galt einstimmig für den Anfang der Griechischen Musik, dem Tetrachord der Synemmenoi wurde aber einstimmig ein eben so hohes Alterthum, ja von einigen ein noch höheres beigelegt, als der Dorischen Scale. Es laute z. E. die ursprüngliche Dorische Scale:

fis e d cis h a g fis,

so lautet das ihr entsprechende Tetrachord der Synemmenoi, das so alt war, als sie selbst:

e d c h.

Ihm steht gegenüber das Tetrachord der Diezeugmenoi:

fis e d cis,

welches zusammen mit dem Tetrachorde der Mesoi:

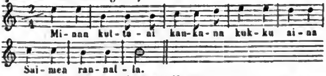
h a g fis

die Dorische Tonleiter bildet. Diese Verhältnisse wurden aber nicht (wie es die bisher allgemein angenommene falsche Ansicht war) erst durch Tonmessung oder eine bewusste Unterscheidung von Ganz- und Halbtönen gefunden, sondern durch den blosen Instinct des Gehörs blindlings herausgetastet, sie müssen daher dem lebendigen Gesange jener frühesten Zeit auf's Genaueste entsprochen haben. Erst später, von den Zeiten des Pythagoras an, lernte man sich diese Verhältnisse in Saitenlängen und damit in messbare Grössen übersetzen. Und auch nach der Zeit zeigt sich die alte instinktartige Auffassung noch darin wirksam, dass sich der Pythagoräischen Musikschule, welche die Schule der Kanoniker hiess (von κανων = Maassstab, Regulativ), noch fortwährend eine Schule der Harmoniker (von ἁρμονια = Tonleiter, Melodie) widersetzte, welche die Intervallenlehre der Musik nicht wollte nach den Saitenlängen des Monochords, sondern nach dem blosen melodischen Gehör fortwährend bestimmt haben. Die Schule der Harmoniker war die älteste, die eigentliche Schule vom Handwerk, während die Kanoniker eine philosophische Neuerung verfochten, welche aber zuletzt den Sieg davon trug.

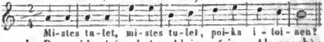
Nicht durch Messung also, sondern auf ästhetischem Wege hatte man bemerkt, dass in der Dorischen Tonleiter zwei Mal sich ein ganz ähnlicher Tonfall wiederhole, und dass derselbe Tonfall sich auch ausserdem noch mit Abänderung eines einzigen Tones auf schöne und melodische Weise in der Tonleiter anbringen lasse, z. B. folgendergestalt:

Dass diese drei aus dem blosen melodischen Wohllaut heraus construirten Tetrachorde der älteste Anfang der Griechischen Musik gewesen seien, darüber ist kein Zweifel möglich. Man muss sich hierbei nicht irre machen lassen durch die späteren Faseleien der Alten von enharmonischen und chromatischen Tetrachorden, welche in meiner oben angeführten Schrift ein für allemal ihre Widerlegung gefunden haben, dadurch, dass eben sie eines der Haupthilfsmittel geworden sind, das wahre Ursystem der Griechischen Musik zu entdecken. Es ist daher nicht blose Muthmaassung, sondern feste Gewissheit, dass jene ältesten Dorischen Gesangsweisen nur ein ausgebildeteres und reicheres Product derselben tetrachordischen Manier waren, welche wir in einfacherer und ungebildeterer Gestalt noch heutzutage in den älteren Volksmelodieen der verschiedensten Länder der Erde antreffen.

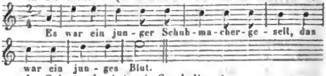
Z. B. in Finnland (nach einer Mittheilung des Dr. Sjömann aus Helsingfors):



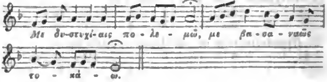
Ebendaselbst (nach demselben):



In Deutschland (nach dem kleinen feinen Almanach):

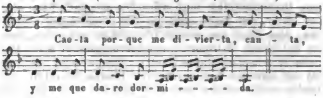


In Griechenland (nach Stackelberg):

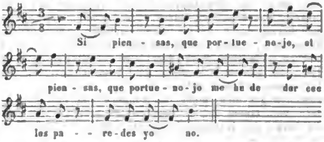


Digitized by Google

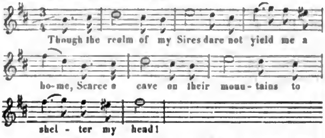
In Spanien (aus der Malaguenna, nach Paz):



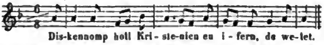
In Südamerika (Bol, Creolischer Tanz, nach Paz):



In Schottland (aus Prince Charles's Lament, a Jacobite Relic, nach James Hogg):



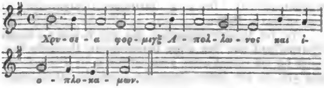
In der Bretagne (aus Bargaz Breiz, chants populaires de la Bretagne, par Th. Herfort de la Villemarqué III, Nr. 16):



In Dänemark (O. L. B. Wolff's Braga, 11tes Heft Nr. 4):

In Schlesien (Erk's deutsche Volkslieder. 2ter Bd., 6tes Heft, Nr. 49):

Dergleichen sind musikalische Uraccente. Es wäre der Mühe werth, dieselben aus allen Völkern des Erdbodens zu sammeln. Man bekäme dadurch eine Sammlung, in deren Rubriken der Linos, der Maneros und die übrigen Volksweisen des grauesten Alterthums nothwendig hineingehören würden, wenn wir dieselben besässen, so wie unter den vier aus dem Griechischen Alterthum bewahrten Melodieen von späterem Datum drei wirklich hineingehören, wie man sich z. B. aus dem Anfange der einen unter ihnen (der Melodie zur ersten Pythischen Hymne des Pindar) sogleich überzeugen kann:



Von dieser Art waren die ersten Anfänge Griechischer Musik. Der Weg aber, auf welchem von hier aus zur Construction des vollständigen Tonleitersystemes fortgeschritten wurde, war folgender:

Gegeben waren drei Tetrachorde, nämlich (nach späterer Benennung) die Mesoi, Synemmenoi und Diezeugmenoi, z. B.

Die Diezeugmenoi bildeten mit den Mesois zusammengefasst die Dorische Tonleiter:

fis e d cis h a g fis.

In den Synemmenois aber war der Anfang einer zweiten Dorischen Tonleiter gegeben, die man aus dem Gehör heraus nach unten hin fortsetzen konnte, so lautete dieselbe:

e d c h a g f e.'

Beide Dorische Tonleitern vollständig darzustellen, war ein neunsaitiges Instrument nöthig. So entstand das Enneachord, und durch dessen Hilfe das ursprüngliche System der 13 enneachordischen Scalen. Hatte man nämlich der höheren Octave des Instruments die Dorische Stimmung gegeben:

fis e d cis h a g fis,

so hörte man in seiner unteren Octave eine neue Tonleiter erklingen, nämlich die Phrygische:

e d cis h a g fis e.

Und stimmte man die obere Octave in diese neue Tonleiter hinein durch stärkere Anspannung zweier Saiten:

fis e dis cis h a gis fis,

so erklang aus der unteren Octave mit süssem Laut die Lydische, unser heutiges Dur:

e dis cis h a gis fis e.

Gab man nun auf's Neue diese Stimmung der oberen Octave:

fis eis dis cis h ais gis fis,

so entstand in der unteren Octave die Mixolydische Tonleiter:

eis dis cis h ais gis fis ais
oder: f es des ces b as ges f.

So wie man von der Grundstimmung hinaufwärts geschritten war, so konnte man auch von derselben aus, nachdem die Regel einmal gefunden war, abwärts schreiten. So gewann man zuerst die drei reinen Tonleitern, die Dorische, Phrygische und Lydische, zwischen denen sich hernach die übrigen als Zwischenstufen und Uebergänge einstellten. Und so wie das System erfunden war durch ein stetes Uebersetzen der Tonleitern aus der einen Octave des Enneachords in die andere, so wurde dasselbe in den Zeichen der ältesten Notenschrift gefesselt und niedergeschrieben, nämlich in den Buchstaben der s. g.

Singnotenschrift. Die s. g. Instrumentalnotenschrift ist von späterem Datum.

In der Uebereinstimmung mit der Erfindung dieses Systems galt nun den alten Griechen die *Dorische* Tonleiter für die vornehmste, nach derselben die *Phrygische*, und erst in der dritten Stufe die *Lydische*. Die übrigen Tonarten galten ihnen für Neben- und Abarten dieser drei. In diesem Puncte weicht der Geschmack der Modernen von dem der Alten merkwürdig ab. Denn den Modernen gilt für die Haupttonleiter das Dur, d. i. die *Lydische* Tonart, für die Nebentonleiter aber das Moll, d. i. die *Hypodorische*. Alle übrigen gelten, wenn auch nicht in praxi, doch in der Theorie für nichts. Dies deutet auf einen Grundunterschied zwischen der Seelenstimmung des Griechischen Alterthums und der christlichen Welt. Eine Welt, welche im Dur vorzugsweise befriedigt ist, befindet sich in einer vorherrschend sanften Gemüthsstimmung, verglichen mit einem Volksleben, welches die herberen Modulationen der Dorischen Weise als sich vorzugsweise angemessen erkannte.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Sechstes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 25. Novbr.— Ouverture zum „Freischütz" von Carl Maria von Weber. — Scene und Arie von C. M. v. Weber (in Lodoiska eingelegt), gesungen von Fräul. *Sophie Schloss*.— Symphonie-Concert für Pianoforte mit Orchester, componirt und vorgetragen von Herrn *Charles Mayer*. — Duett aus dem Berggeist von L. Spohr, gesungen von Fräul. *Schloss* und Herrn *Behr*. — Symphonie von W. A. Mozart. (C dur mit der Schlussfuge.)

Herr *Charles Mayer* wurde in Folge seiner voriges Jahr bei uns errungenen Triumphe von dem überaus zahlreichen Publicum mit Applaus empfangen. An seinem Symphonie-Concert, das er zuerst vortrug, macht uns einigermassen zu schaffen — der Titel. Symphonie und Concert zugleich? Die Symphonie ist durch die grossen Tonmeister zu einem so hohen und edlen Wesen erzogen worden, dass es, Arm in Arm mit einem Concerte zusammengezwungen, entweder dieses in Schatten drücken, oder sich zu ihm herablassend, seine eigene Würde beeinträchtigen muss. Nimmt man aber genanntes Werk nur für ein Pianoforte-Concert, wie Schreiber dieses gethan, so erscheint es als eines der bedeutendsten seiner Gattung. Besonders angesprochen hat uns darin das Adagio mit seiner durchgängig schönen Melodie und Instrumentation. Ueberhaupt genommen scheint uns, als könnten sich die beiden zu Riesen emporgewachsenen Wesen Orchesterinstrumentation und Pianofortevirtuosität kaum noch recht zusammen vertragen. Eines von beiden muss nothwendig im Genitiv stehen. Die heutigen Pianofortevirtuosen müssen, wenn sie als solche ihre volle Macht und Wirkung auf das Publicum ausüben wollen, allein spielen. Sie haben ja, Herr *Charles Mayer* wenigstens ist einer davon, ein volles Orchester in ihren Fingern. Wer hätte in Herrn *Mayer's* Fantasie über Motive aus der Stummen von Portici irgend eine Orchesterzuthat noch wünschen mögen? Kann doch der Hörer, der nicht zugleich sieht, sich kaum überreden, dass Alles was in sein Ohr dringt, von einem Spieler auf einem Instrumente nur hervorgebracht wird. Der Beifallssturm nach dieser Fantasie endete nicht eher, als bis der Künstler sich wieder an's Instrument setzte. Er spielte einige seiner bekannten Etuden, die mit dem Triller z. B., welche auf Schreiber dieser Zeilen nicht blos durch die bewundernswürdige Ausdauer des Virtuosen, sondern auch durch ihre Melodie, welche einfach herzig durch die sie umwimmelnden Schwierigkeiten hinwandelt, einen unbeschreibbar lieblichen Eindruck machen. Vielleicht wirkt dabei mit das strenge Spiel im Takt, die künstlerische Ruhe und Anspruchslosigkeit des Virtuosen, und sein duftiger Anschlag, der im Pianissimo zuweilen gar nicht mehr von Fingern und Tasten, sondern von einem Zephir herzurühren scheint, der über die Saiten des Instrumentes hinstreichend, sie aeolsharfenähnlich bewegt.

Fräulein *Schloss* sang eine deutsche Arie, und mit Herrn *Behr* ein deutsches Duett. Für Wahl und Ausführung, letztere unverbrämt, ist beiden Künstlern warmer Dank zu zollen.

Die Ouverture zum Freischütz, und die C dur-Symphonie von Mozart, welche letzte, trotz ihres bedeutenden Alters, dem jüngsten Zeitmomente noch ganz neu, frisch und jugendlich erklingt, wurden von dem Orchester unter Musikdir. *Gade's* Leitung ausserordentlich schön und exact ausgeführt.

Frankfurt a. M. Mendelssohn's Tod hat natürlich auch hier alle Gemüther schmerzlich erregt, besonders aber bei den Mitgliedern des Cäcilien-Vereins, mit welchen der Hingeschiedene selbst ein ganzes Jahr lang in geistiger Berührung stand. Die definitive Trauerbotschaft erhielten wir — nach allerdings schon beunruhigenden Gerüchten — während der ersten Orchester-Probe des Elias, Montag Vormittag am 8. November. Das Personal des Theater-Orchesters und des Cäcilien-Vereines war versammelt und bis zur Hälfte des Oratoriums gekommen, als Messer abgerufen wurde, und die Tribüne nur wieder betrat, um uns die so eben angelangte Nachricht mitzutheilen. Mendelssohn hatte in der letzten Zeit auch ihn erkannt, *Messer* verlor mithin einen Freund an ihm, und sein Schmerz war um so tiefer. — Ich kann die Stimmung nicht beschreiben, die alle Anwesenden erfasst hatte. Es war, als wenn plötzlich ein Leichentuch über die ganze Versammlung ausgebreitet gewesen. Alle Organe, vor einer Minute noch in Thätigkeit, verstummten plötzlich. Doch die Zeit verlangte ihren Tribut, und wir mussten wieder beginnen. Siehe — da wurde das sanfte Arioso in H moll (Nr. 21) zu einem unwillkürlichen Requiem, denn das Tonstück passte zur Gemüthsstimmung, und kein Auge blieb trocken dabei. Es war, als fielen Thränen aus den Wolken herab auf unsere Herzen, und es ist nicht wahrscheinlich, dass eine später veranstaltete Todtenfeier eine ähnliche Wirkung hervorbringen wird. Die Aufführung

Digitized by Google

selbst fand den folgenden Freitag am 12. November als erstes Abonnements-Concert statt, also 8 Tage nach ihres Schöpfers Dahinscheiden. Dass dieselbe aber eine feierliche und tief empfundene war, liegt in der Natur der Sache. Alle Mitglieder erschienen, von einem inneren Takt geleitet, in Trauerkleidern, welcher Anblick mit dem gefühlten Vortrage des Oratoriums harmonirte und einen unauslöschlichen Eindruck hervorbrachte. Was aber in den Annalen eines Gesangvereines besonders bemerkenswerth erscheint, ist, dass kein einziges Mitglied fehlte. Der Geist dieses Abends lässt keine Kritik zu, und gestattete er dieselbe, so würde sie nicht zu fürchten sein. Nur sei bemerkt, dass die Hauptsopransoli von den Damen *Elise Vogel* (die hauptsächlich die Scene der Wittwe mit dramatischer Wirksamkeit vortrug) und *Buber*, die Tenori von den Herren *Caspari* und *Hecht*, die mehrstimmigen Soli aber von den geübtesten Dilettanten (worunter Sänger aus den höheren Ständen) vorgetragen, und zwar mit oratorischer Richtigkeit vorgetragen wurden. Ein Lob, dessen Wurzel noch in der Schule Schelble's (des Gründers dieser Anstalt) zu suchen ist.

Die zu erwartenden Abonnements-Concerte werden die Hmoll-Messe von Bach, Salomon von Händel und das Oratorium „Comala" von Gade zur Aufführung bringen.

Unsere Museen haben trotz der ungünstigen Constellation doch wieder begonnen, ein neuer Vorstand — mit Hinzuziehung *Guhr's* und *A. Clemens* — hat sich gebildet, und aller Wahrscheinlichkeit nach werden im Laufe dieser Saison noch 7 bis 8 Sitzungen herausspringen. Das erste Museum am 19. November, begann mit einer Gedächtnissfeer Mendelssohn's, worin ausser seiner 2ten Symphonie, Fingalshöhle, und seinem Violinconcert — von Herrn *Eiason* bis auf etwas Unruhe, doch (besonders der Mittelsatz) im Geiste dieser schwierig aufzufassenden Comosition gespielt — lauter Gesangspiecen aus der Feder des Verewigten vorgetragen wurden. Einen besonders tiefen Eindruck machte das analoge Quartett: „Es ist bestimmt in Gottes Rath, dass man vom Liebsten was man hat, muss scheiden," von den Damen *Brandt* und *[illegible]ehr*, und den Herren *Caspari* und *Conradi* vorgetragen. Alles erschien wieder in Schwarz.

Das Wiederbeginnen dieser Anstalt wird zwar die Hoffnungen vieler Concertgeber vernichten, aber gewiss gewinnt das Publicum dabei, wenn nicht gar der Concertgeber selbst. Jedenfalls hat Herr *Eliason* den Rahm abgeschöpft mit seinem Concert am 17. November, worin am Schluss nicht weniger als 6 Clavierspieler mitwirkten. Man denke sich 16 Clavierspieler mit 160 Fingern an 8 Flügeln Rossini's geistlose Ouverture zu Semiramis à quatre mains herunterklimpern und donnern; eine Vervielfältigung eines an sich schon farblosen Tonverhältnisses! Bringt doch oft ein einziger Pianist zur Verzweiflung, und nun gar 16 auf einmal! Herr *Eliason* und die Musen mögen es mir verzeihen, aber — dazu verdammt, den Karren des schweren und undankbaren Orchesterdienstes 5 bis 6 Stunden lang täglich zu ziehen — zog ich einen Ruhe-Abend am traulichen Heerde vor. Habe ich gefehlt, mir diese monsöse Ohren-Orgie zu versagen, so bin ich auch dafür bestraft, indem ich dafür Spohr's Grand Nonetto versäumt habe. Die Execution desselben soll aber nicht ganz stylmässig gewesen sein, was übrigens mit einer einzigen Probe nicht zu verwundern ist. Desto mehr — sagt mein Gewährsmann — hat des Concertgebers Violin-Solo von eigener Composition angesprochen. Mag nun auch die öffentliche und Privatkritik ihre Meinung ausstreuen wie sie will, Herr *Eliason* hat seinen Zweck vollkommen erreicht, denn der grosse Saal des Weidenbusches — das Frankfurter Pantheon — war überfüllt.

Ein Orgel-Concert in der St. Katharinen-Kirche (wie es hiess für einen milden Zweck) ist nicht zur Ehre des Organisten und Professor der Musik Herrn *Carl Kloss* ausgefallen. Trotz des Empfehlungsschreibens eines hohen deutschen Fürstenhauses — welches ohne Weiteres die Riegel unserer Kirchenpforte sprengte, nachdem andere wackere Organisten mit ihren Gesuchen abgewiesen wurden — hat sich der Mann blamirt. Eine Kritik ist hier nicht anzuwenden. Jedenfalls aber wird man jetzt vorsichtiger sein, denn: Quae nocent, docent!

Einer Andeutung meines letzten Berichts zu Folge ist *Messer* jetzt wirklich als Director des hiesigen Dilettanten-Instrumental-Vereines installirt, und hat als solcher, und zwar in Verbindung mit einem Theile des Cäcilien-Vereins, bereits die erste Aufführung der Winterconcerte geleitet. Das würdige Programm ist folgendes: Mozart's C dur-Symphonie mit der Fuge; Chöre und Scenen aus Iphigenie in Tauris (Solo-Partie Fräul. *During*); Tripel-Concert in D dur von Bach, mit Orchester; vierstimmige Lieder für gemischte Stimmen (aus dem 3ten Heft) von Mendelssohn; ein Chor von Hauptmann, und die grosse Ouverture in C von Beethoven, Op. 124. Die Aufführung ging ungestört und mit hörbarer Liebe zur Sache von Statten. Ein Lob, das nicht auf alle Dilettantenvereine passt.

In unserer Oper sind hervorzuheben: Armand, Fidelio und — Lucrezia Borgia. — Die erstere, mit dem Appendix des Kapellmeisters von Venedig, gab Herr Conradi zu seinem Benefice, und machte ein brillantes Haus. Der musikal. Theil dieses unverwüstlichen Meisterwerks war korrect. Diese Oper wird immer mit besonderer Sorgfalt gegeben, und Jeder ist immer begeistert dafür. Der beliebte Beneficiant ward empfangen und gerufen. Im Ganzen nur lassen Spiel und Regie-Wesen Manches zu wünschen übrig.

Als Fidelio und Lucrezia gastirte Madame *Schmidtgen* aus Wiesbaden. Man sollte diese beiden Opern zwar nicht mit einem Athem neben einander nennen, allein die Bühnen-Arena bedingt leider solche Contraste. Mad. *Sch.* bei conservirter Stimme, schöner Persönlichkeit und einer deutschen Bravura, ist nicht im Stande, für ihre Darstellungen besonders zu interessiren, denn es fehlt ihr das geistige Element. Einer Lucrezia lässt man Manches hingeben, was gegen Korrektheit und Geschmack ist, bei einem Fidelio fällt es doppelt auf. Es ist nicht immer die Probe des Verdienstes, wenn man die Majorität für sich hat.

Als Gräfin Armand und Fidelio wird Mad. *Capitain-Anschütz* uns unvergesslich bleiben. Es ist nun gewiss,

Digitized by Google

dass diese beliebte Künstlerin nach längerer Krankheit als Gräfin Almaviva wieder auftreten wird. Man ist sehr gespannt darauf. Ueber die 2te Symphonie (F moll) von *Jac. Rosenhain*, hier zwischenactlich aufgeführt, und sehr beifällig aufgenommen, bei nächster Gelegenheit.

C. G.

Wien, am 15. November 1847. *Mendelssohn Bartholdy's* Todtenfeier. Die Kunde von dem Dahinscheiden des deutschen Meisters berührte den Musiker wie den Laien, den Künstler wie den Kunstfreund mit gleichem Schmerze, und sie erst liess Allen fühlen, wie theuer der Entschwundene ihnen gewesen. Jedes Journal brachte die Trauernachricht seinen Lesern. Der lebendige Enthusiasmus, mit welchem man hier den gefeierten Tonschöpfer zur Aufführung seines „Elias“ erwartete, verwandelte sich in ungeheuchelte allgemeine Trauer, und schnell hatte man sich geeint, dass „Elias“, der die Ankunftsfeier Mendelssohn Bartholdy's für die Wiener sein sollte, nun seine Todtenfeier werde.

Das Oratorium ward um die Mittagsstunde des 14. Novembers in der Winterreitschule unter der Mitwirkung von nahe an tausend Musikern und Dilettanten und unter der Direction des Herrn *Schmiedel* aufgeführt. Was die äussere Ausstattung anbelangt, so war das tiefer gelegene Auditorium von den Executirenden durch eine Draperie aus weissem Zeuge getrennt, in deren Mitte, unterhalb der Plätze der vortragenden Solisten, ein schwarzbehangenes Pult, worauf ein Lorbeerkranz lag, angebracht war. Die mitwirkenden Damen waren sämmtlich weiss gekleidet und trugen schwarze Schleifen. Die Solosängerinnen Fräul. *Karoline Mayer*, *Betti Buri*, *Aigner* und *Schwarz* hingegen waren in voller Trauer.

Feierliche Ruhe herrschte unter dem sehr zahlreich versammelten Publicum, als Fräul. *Amalie Weissbach* folgenden schönen, von dem Redacteur der Monatsblätter, Herrn Dr. *C. A. Frankl* gedichteten Prolog sprach.

Die Halle prangt, den Meister zu empfangen,
Dem schon die Mitwelt gönnt des Ruhmes Glanz,
Sein harrt die frohe Menge mit Verlangen,
Zu Kränzen will sie fügen einen Kranz.

Und aus der Ferne plötzlich weh'n Gesänge,
Posaunenrufe und ein ernster Chor —
So tönen nicht Päan und Freudenklänge!
Von Fackeln flammt ein rother Glanz empor.

Und lang und langsam seh' ich sich entfalten,
Von Männern, Frauen eine schwarze Schaar,
Der Meister naht! — Ihr himmlischen Gewalten!
Er naht im Sarg! Ein Schreckliches ist wahr.

Und die Erwartung wandelt sich in Grauen,
Die Lippen, schon zum Jubel aufgethan,
Sind sprachlos, und die Wangen anzuschauen
Bleich wie nach Schnee im Mai ein Blumenplan.

Dem Sarge nach seh' ich es leise schweben,
Wie Nebel, welcher nach Gestaltung ringt,
Gedanken, die in Tönen mächtig leben,
Die mit dem Meister nun die Gruft verschlingt.

Und was die Menge lähmt als tiefste Trauer,
Was sie durchzuckt als kaum begriff'ner Schmerz:
Der ungebor'nen Lieder Geisterschauer
Ergoss elektrisch sich in Aller Herz,

Der Sarg versinkt — die letzten Schollen rollten,
Und wie sein Aug', erlosch der Fackel Glanz;
Und den wir dem Lebend'gen reichen wollten,
Dem Todten senden wir den grünen Kranz.

Doch um die Mitte, wo er ruht der Meister,
Da wandelt riesenhaft ein Chorus hin,
So wie auf Fingals Höh'n die Heldengeister.
Ich hör' es, einen Sturm durch Harfen, ziehn:

„Wir sind an seinem Grab' die treuen Wächter,
Anschuf er uns die tönende Gestalt.
Auf Erden blüh'n und sterben die Geschlechter,
Doch unser ist die ewige Gewalt.

Wir halten Wacht! Was klagt ihr um sein Leben?
Schön war's und kurz, „ein Traum der Sommernacht“,
„Auf Flügeln des Gesanges“ ein Erheben;
Um Nachwelt eine siegreich stolze Schlacht!

Nicht sinkt der Genius in's Reich der Grüfte,
Wie der Profet mit feurigem Gespann,
Umweht von Flammen, fährt er durch die Lüfte, —
Ihr aber, blicket staunend himmelan.

Ein wunderthätig Erbtheil lässt er wallen,
Als Trost herab, bei seiner Himmelfahrt, —
Vernehmt das heil'ge Tongewitter hallen,
Das Gross sein sollte und — ein Abschied ward.“

Hierauf begann das Oratorium, dem das Publicum von dem ersten Tone an bis zum letzten die ungetheilteste Aufmerksamkeit widmete. Nur wenige Piecen wären zu zählen gewesen, die spurlos in diesem Tongewoge verschwammen, denn lauter Beifall brach fast nach jedem einzelnen Vortrage hervor, und oft wurde er stürmisch, wie bei dem Chore der Baalpriester „Baal, erhöre uns“; bei den zwei ersten Nummern des zweiten Theiles, bei der Arie des Elias: „Es ist genug“, bei dem Engelterzett: „Hebe deine Augen auf“, bei den Chören: „der Herr ging vorüber“ und „Heilig, heilig, heilig ist Gott der Herr“, bei dem Finale, und so fort. Die Aufnahme war also, wie aus allen Angeführten hervorgeht, eine im hohen Grade beifällige.

Was die Aufführung selbst anbelangt, so war sie im Ganzen recht lobenswürdig und für den Einzelnen wie für die ganze Masse ehrend. Die Chöre waren trefflich einstudirt und die schwierigsten Stellen mit viel Präcision und Geschick behandelt. Ein ähnliches Lob verdient auch das Instrumentale. Die Partie des Elias fand an Herrn *Staudigl*, welcher von England bereits zurückgekehrt ist, einen wackeren Vertreter, der Vortrag der Sopranistin Fräul. *Mayer* zeichnete sich durch Würde und Schönheit ganz besonders aus. Der Tenor Herr *Lutz*, Mitglied der Hofkapelle, ist hinlänglich bekannt als Oratoriensänger und er, wie Fräul. *Buri* als Altistin, lösten ihre Aufgabe mit Geschick.

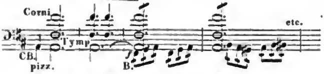
Zu einer andern Gedächtnissfeier für den verstorbenen Meister wählte der Wiener Männergesangverein den 23. Dezember l. J., wobei blos Stücke von der Composition *Mendelssohn's* zur Ausführung kommen.

Digitized by Google

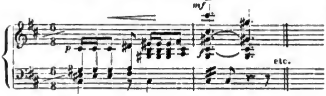
Recensionen.

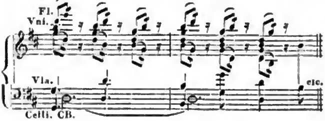
Dramatische Ouverture (Gnomen und Elfen) für das Orchester, mit dem vom Musikverein in Mannheim ausgesetzten zweiten Preise gekrönt, von *Silphin vom Walde*. Rudolstadt, bei G. Müller. Pr. 3 Fl. 30 Kr. (2 Thlr.)

Als den Beherrscher der Geister,
Den grossen mächtigen Meister
Die bläuliche Dämm'rung der Nacht umfing,
Dreht er den goldnen Zauberring
Und murmelt die mächtigen Worte:
„Auf! öffne dich, eherne Pforte,
Herauf! ihr Gnomen, aus Erdenklüften,
Heraus! ihr Elfen, aus Blumendüften. —"



Und sieh', da regt sich's in Blüthen-Bäumen
Und in der Klüfte engsten Räumen.
Es kommt und klettert ein toller Chor
Aus felsigen Spalten mächtig hervor;
Auch Nebelgestalten, so luftig und zart,
Die schweben herbei nach Geisterart.





Die einzelnen Tonfiguren sind, wie man aus den wenigen Beispielen ersehen mag, dem Stoffe des Gedichtes angemessen erfunden, und die Verwebung derselben zu einem entsprechenden Ganzen zeugt von lebhafter Einbildungskraft des Componisten. Es ist ein kleines traumartiges Tongemälde, mehr eine Phantasie als eine Ouverture im gewöhnlichen Sinn. In der phantastischen, oft recht originellen Instrumentation, in den eigenthümlichen Combinationen der Instrumente und Figuren, in den überraschenden Modulationen, so wie endlich in dem Streben nach plastischem Ausdruck ist der Einfluss des Berlioz'schen Geistes nicht zu verkennen. Der Eindruck ist ähnlich dem eines Hoffmann'schen Märchens. Doch um ihn hervorzubringen, gehört eine sehr sorgfältige, fein nuancirte, duftige Ausführung dazu, welche für Dirigenten und Orchester nicht unter die leichten Aufgaben gehört. Wird sie nicht vollkommen gelöst, so mögen die Geister leicht ausbleiben, die der Meister durch seinen Zauberspruch herauf- und herabrufen wollte.

Drei Salon-Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, von *Silphin vom Walde*. Mannheim, bei F. Heckel. Preis 1 Fl. 21 Kr.

Herr *Silphin* hat sonderbare Salonbegriffe. Salonstücke sind solche, wobei man reden, spielen und Thee trinken kann. Die ausländischen Opernmelodieen und das Figurengerassel dazwischen schlagen soweit durch alle Conversation durch, dass man zuletzt ohne die geringste Compromittirungsgefahr in die gehörige und gebräuchliche Kunstbewunderung und ästhetische Entzückung ausbrechen kann. Vorliegende drei Trio sind vollkommene Salontäuschungen. Wer nicht aufmerksam zuhört, ist geradezu angeführt. Wer aber aufmerksam zuhört, wird die fatale Bemerkung machen, dass er in der Zerstreuung sein Herz mitgebracht, und folglich für alle Salonfreuden des Abends verdorben ist. Kurz, in allen diesen drei Stücklein haben die Finger gar nichts zu thun, ausser die Dolmetscher des Gemüths zu machen, und das ist eine niedrige entehrende Arbeit, von der sie sich heutzutage gottlob fast ganz emancipirt haben.

Die erste Nummer wäre anstatt Romanze besser Elegie getauft worden, denn eine solche Stimmung bringt sie hervor. Die zweite, Notturno, hätte gar keine Bezeichnung gebraucht; Jeder, der eine Liebe im Herzen trägt oder einmal getragen hat, wird gleich fühlen, dass der Geliebten ein sehnsüchtiges Nachtständchen gebracht wird. Die dritte Nummer ist eine ordentliche dramatische Scene vor dem Bilde der Mater dolorosa. Eine Unglückliche windet sich in ihren Schmerzen vor der Gebenedeiten. Da ertönt in der Kapelle ein Choral. Ruhe und Trost scheint in das Herz einzuziehen. Aber der Schmerz ist gewaltiger und kehrt siegend zurück. Von Neuem erklingen die beschwichtigenden Töne; Hoffnung, Glaube dringen mit ihm ein, schwächer und kürzer zuckt die quälende Empfindung nur noch dazwischen, und beruhigt endet zuletzt das Ganze. Etwas kürzer könnten die langsamen Tempo's in dieser Scene gehalten sein.

1er Concerto pour le Violon av. Orchestre ou Piano composé par *O. Gerke*. Op. 28. Leipzig, chez Breitkopf und Härtel. Pr. av. Orch. 3 Thlr. 15 Ngr. av. Pfte. 2 Thlr.

Ein Bravourstück im Sinne der Neuzeit, vollgespielt mit den schwierigsten Figuren, wie sie eine lebhafte Fantasie und eine übermüthige Virtuosität, bei der kein Ding auf der Violine unmöglich ist, nur erfinden kann. Zur Abwechselung hätte etwas mehr einfache Cantilene für das Herz noth- und wohlgethan. Nicht dass es an Cantilene fehlte, aber sie ist meist variirt und verbrämt, und zu nah der Passage verwandt, um gegen diese genug zu contrastiren. Der Componist hat lange Zeit tief

Digitized by Google

in Russland gelebt und ist jetzt in das deutsche Vaterland heimgekehrt. Es ist nicht schwer, in dem Concertino einen Ausdruck seiner Empfindungen zu erkennen. Im ersten Satze, Allegro feroce, E moll, 4/4, spricht sich wilder Unmuth aus, vom Schicksal in jenes Land gebannt zu sein. Das Larghetto, A dur, 6/8, sehnt sich nach dem Vaterlande, und in der Polacca, E dur, 3/4, jauchzt das Gemüth seine Lust aus, denn es ist auf der Reise zur Heimath. Nicht allein für den Meister, der es bezwingen kann, ist dieses Concertstück eine Gelegenheit, sich im vollen Virtuosenglanze zu zeigen, auch dem Schüler bietet es sich als ein höchst interessantes Uebungsstück für das stille Kämmerlein an. Jedes Solo ist als eine pikante Etude zu betrachten und hat der Lernende sie alle durchgeübt und bezwungen, wird ihm schwerlich noch irgendwo eine schreckbare Schwierigkeit entgegentreten.

Album für Gesang. Ausgewählte Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Rudolstadt, bei G. Müller. Pr. 5 Fl. 30 Kr.

Ueber dieses Album, das vierundzwanzig Nummern enthält, kann man die kürzeste Recension machen. Es ist nichts nöthig, als die Namen der Componisten herzusetzen, die dazu beigesteuert haben: Spohr, Lachner, Methfessel, Reissiger, Banck, Neithardt, Müller, Löwe, Kalliwoda. Ein einziger Name blickt aus dem Inhaltsverzeichnisse noch als ein ziemlich unbekannter hervor: Montag. Doch wird man finden, dass er bekannt zu werden verdient. Somit sei die Sammlung allen Herzen empfohlen.

Zur Jahresfeier der Inauguration des Beethoven-Monuments. Eine aktenmässige Darstellung dieses Ereignisses, der Wahrheit zur Ehre und den Festgenossen zur Erinnerung von *H. K. Breidenstein.* Nebst einem Stahlstich des Monuments und dem Verzeichniss der Mitwirkenden. Bonn, in Commission bei T. Habicht. 1846.

Das Buch erfüllt was es verspricht. Die Darstellung ist zugleich so lebendig und anschaulich, dass man das ganze Ereigniss mit erlebt zu haben glaubt, sich durch das Gewühl der verschiedenen Momente mit hindurchdrängt, ja die rührenden und erhabenen Gefühle mitempfindet, welche bei den Ereignissen die Herzen der Anwesenden bewegen mussten. Es ist also eine Erzählung, deren Interesse nicht mit dem Augenblicke verschwindet, das vielmehr mit den scheidenden Jahren an Kraft und Macht zunehmen wird. Der es beschrieben, hat die meisten Opfer nicht blos an Zeit gebracht, und ist dafür am Meisten angegriffen worden. Das ist der Welt Lauf. Die Welt besteht fast aus lauter Tadlern. Ihre Schuld ist es wahrlich nicht, wenn der Egoismus sich für was Rechtes hält, und Aufopferung für allgemeine Zwecke immer seltener würde.

Möchten die Schlussworte des Autors, die wir hersetzen, die Untugend des Mäkelns an uneigennützigen Thaten zur Erkenntniss und Verbannung bringen.

„Fasst man dies Alles zusammen, so dürfte bei dem Unbefangenen der Tadel leicht in Verwunderung übergehen, dass *unter solchen Umständen*, wobei ich noch gar Manches unberührt gelassen, überhaupt noch so viel geleistet wurde, als von Niemanden bestritten worden ist. Dass die Tadler hinterher genau wussten, wie eigentlich die Aufgabe hätte gelöst werden müssen, und wie selbst allem Unerwarteten hätte vorgebeugt werden können, erinnert nur an das Ei des Kolumbus. Auch wir würden, hätten wir, *ausgerüstet mit der gemachten Erfahrung*, das Fest noch einmal zu veranstalten, sicherlich Manches anders anfassen, ordnen und einrichten; aber das Unabwendbare würden wir auch dann wieder eben so wenig verhüten können, als es diesmal verhütet worden ist."

Wer dem Publicum dient, ist ein armes Thier,
Quält sich ab und Niemand bedankt sich dafür.

Der Autor tröstet sich mit Recht zuletzt mit den wenigen, aber genugsagenden Worten:

Auf dem Münsterplatze zu Bonn steht seit August 1845
das
dem unsterblichen *Beethoven* errichtete
Monument.

Feuilleton.

Einer der Trefflichsten unter den deutschen Musikern ist uns durch den Tod entrissen worden. Der Lehrer der Musik und Composition *Vollweiler* in Heidelberg starb am Morgen des 17. November im 77. Jahre seines Alters, beweint von allen seinen Freunden. Er gehört zu den Wenigen, welche still und geräuschlos ihre Aufgabe lösen, die sie sich selbst gross und erhaben aufgestellt haben. Mit klarer Einsicht in die Tiefen der Kunst verband er die Gabe der Mittheilung im höchsten Grade und der liebevollen Hingabe an seine Schüler. Daher hingen auch diese mit ganzer Seele an ihm. Sein Ziel war die allseitige Ausbildung der Talente derjenigen jungen Künstler, welche ihn in seiner bescheidenen Zurückgezogenheit aufgesucht hatten.

Er hinterlässt das Manuscript eines theoretischen Werkes, die Frucht einer mehr als fünfzigjährigen Arbeit. Stets hatte er noch daran zu bessern, so dass er zahlreichen Anträgen zu dessen Herausgabe widerstand. Unter seinen Schülern sind der eigene Sohn in St. Petersburg und *Georg Aloys Schmitt* jun. hauptsächlich zu nennen.

Am 7. October wurde *Friedrich Schneider's* Weltgericht unter des Componisten eigener Direction zu Erfurt in der Kaufmännerkirche vor einem zahlreichen Publicum zur Aufführung gebracht: später wurde dem Meister zu Ehren eine öffentliche Liedertafel veranstaltet und von zwei Damen ihm ein Lorbeerkranz überreicht. Erfurt zeigt überhaupt sehr viel Kunstsinn, und beweist — obwohl daselbst die Erzeugnisse der modernen Componisten recht gut bekannt sind — bei jeder Gelegenheit, wie sehr es wahrhaft gediegene Musik zu schätzen versteht.

Am Abend des 31. October wurde in Ballenstedt durch den daselbst bestehenden Singverein das Weltgericht, dieses herrliche Werk unsers *Schneider*, aufgeführt. Wer die Schwierigkeiten dieses vortrefflichen Werkes kennt, der wird die Aengstlichkeit begreiflich finden, welche mehrere Theilnehmende vor der Aufführung hegten, denn nur von einheimischen Kräften sollte das Werk ausgeführt werden. Um so grösser war die Freude, als sich nun unter Direction des wackeren Kapellmeisters *Klauss*, welcher das Oratorium mit eben so vieler Gewissenhaftigkeit als Tüchtigkeit eingeübt hatte, ein Stück des grossen, ergreifenden Tonwerkes nach dem anderen entwickelte und alle Seelen bewegte. Nicht nur

Digitized by Google

wurden die Chöre mit ausgezeichneter Präcision gesungen, sondern auch die Quartette u. s. w., wie die Soli's, liessen nichts zu wünschen übrig. Dank dem trefflichen Kapellmeister *Klauss*, der Kapelle des Herzogs, welche an diesem Abende ihren alten Ruhm bewährte, und Allen, die bei diesem schönen Werke vorbereitend und ausführend mitgewirkt haben!

Der als Sänger und Gesanglehrer gleich ausgezeichnete und um den Musikzustand in Quedlinburg verdiente Gesanglehrer am Gymnasium und Dirigent der Kirchenmusiken Herr *Wackermann* daselbst ist vor Kurzem vom k. Ministerium zum Musikdirektor ernannt worden.

Musikdirektor *Heinze* in Breslau hat eine neue Oper componirt: „Die Ruine von Tharand", welche nächstens daselbst aufgeführt werden soll. — Der auch in diesen Blättern mehrfach erwähnte *Siegfried Saloman* aus Kopenhagen, der sich jetzt in Berlin aufhält, hat bei der dasigen Intendanz zwei Opern eingereicht: „Tordenskiold in Dynekilen", in drei Aufzügen, „Das Diamantkreuz", ebenfalls in drei Aufzügen. Von demselben Componisten wird in Kopenhagen gegenwärtig einstudirt: „Die Herzensprobe", Oper in einem Aufzuge. — *Netzer* hat eine neue Oper vollendet, unter dem Titel: „Die Königin von Kastilien." — *Boieldieu's* alter „neuer Gutsherr" ist in Leipzig mit Beifall über die Bühne geschritten.

Am 1. November starb zu Breslau *Johann Christian Benjamin Müller* sen., Orgelbaumeister, geboren zu Breslau den 8. Februar 1777. Er hat über vierzig neue Orgeln in Schlesien gebaut, eine grosse Menge restaurirt. Sein bedeutendstes Werk ist die grosse Orgel in der Breslauer Domkirche, mit sechzig klingenden Stimmen. — Das Journal des Débats meldet den Tod des jungen Componisten *Eugen Dejazet* in Paris, eines Sohnes der bekannten Schauspielerin *Dejazet*. Die Nachricht ist falsch. *Eugen Dejazet* befindet sich ganz wohl in Bordeaux, und hat so eben eine Oper vollendet. Es war vielmehr ein Vetter von ihm, *Ernst Dejazet*, Professor der Musik, welcher das Zeitliche gesegnet hat.

Der Componist und Musiklehrer *Solleneuve* zu Berlin hat einen „Sängerbund" gestiftet, der bereits sehr Tüchtiges leistet und über 100 Mitglieder zählt.

Am 31. October fand zu Prenzlau die Einweihung einer neuen Kirche mit neuer Orgel Statt. Die letztere, ein Werk des Orgelbauers *Buchholz* in Berlin, wurde vom Musikdirektor *Löwe* aus Stettin, der sie abnahm, für ein höchst gelungenes Werk erklärt. Organist an dieser Kirche ist Musikdirektor *Bemmann*.

An demselben Tage wurde auch in Beelitz die Einweihung einer neuen Kirche mit erneuerter Orgel gefeiert. Letztere ist zwar dem Namen nach nur umgebauet worden, erscheint jedoch in der That mehr als ein Neubau und zwar von dem Orgelbaumeister *Baer* zu Niemegk. Musikdirektor *Wilke* (früher in Neuruppin, jetzt in Treuenbrietzen) nahm das Werk ab und sprach sich sehr vortheilhaft darüber aus. — Organist an dieser Kirche ist Herr Kantor *Dietrich*.

In Hamburg ist ein neues Wunderkind hervorgetreten: *Laura Börngen* aus Hannover, 11jährige Pianofortespielerin.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

LUMBYE'S TÄNZE

für das Pianoforte

zu zwei und zu vier Händen.

Von diesem beliebten Componisten, der täglich mehr in der Gunst des Publicums steigt, sind folgende Tänze für das Pianoforte, sowohl zu zwei als zu vier Händen, im Verlage der Unterzeichneten in eleganter Ausstattung erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu den beigesetzten Preisen zu beziehen.

Nr. 1. Les Souvenirs de Paris, Polka, Walzer und Galopp, zu 2 H. 10 Ngr. zu 4 H. 15 Ngr. — Nr. 2. Eine Sommernacht in Dänemark, Galopp, zu 2 H. 10 Ngr., zu 4 H. 15 Ngr. — Nr. 3. Le Carneval de Paris, Polka, zu 2 H. 5 Ngr., zu 4 H. 7½ Ngr. — Nr. 4. Erinnerung an Wien, Walzer, zu 2 H. 15 Ngr., zu 4 H. 20 Ngr. — Nr. 5. Donau-Blumen-Quadrille, zu 2 H. 10 Ngr., zu 4 H. 15 Ngr. — Nr. 6. Tivoli-Bazar-Galopp, zu 2 H. 5 Ngr., zu 4 H. 10 Ngr. — Nr. 7. Corsicaner-Galopp, zu 2 H. 5 Ngr., zu 4 H. 7½ Ngr. — Nr. 8. Gruss an die Heimath, Walzer, zu 2 H. 15 Ngr., zu 4 H. 20 Ngr. — Nr. 9. Leopoldinen-Polka, zu 2 H. 7½ Ngr., zu 4 H. 10 Ngr. — Nr. 10. Militair-Galopp, zu 2 H. 7½ Ngr., zu 4 H. 10 Ngr. — Nr. 11. Fontaine-Walzer, zu 2 H. 10 Ngr., zu 4 H. 15 Ngr. — Nr. 12. Fest-Galopp, zu 2 H. 7½ Ngr., zu 4 H. 10 Ngr. — Nr. 13. Nordische Studenten-Polka, zu 2 H. 7½ Ngr., zu 4 H. 10 Ngr. — Nr. 14. Erinnerung an Berlin, Walzer, zu 2 H. 10 Ngr., zu 4 H. 20 Ngr. — Nr. 15. Souvenir de Jenny Lind, Walzer, zu 2 H. 15 Ngr., zu 4 H. 20 Ngr. — Nr. 16. Kroll's Ballklänge, Walzer, zu 2 H. 15 Ngr., zu 4 H. 20 Ngr. — Nr. 17. Berliner Studenten-Polka, zu 2 H. 5 Ngr., zu 4 H. 7½ Ngr. — Nr. 18. Hühner-Masken-Quadrille, zu 2 H. 10 Ngr., zu 4 H. 10 Ngr. — Nr. 19. Amelie-Walzer, zu 2 H. 15 Ngr., zu 4 H. 20 Ngr. — Nr. 20. Sophien-Mazurka, zu 2 H. 5 Ngr., zu 4 H. 7½ Ngr. — Nr. 21. Der Günstling, Walzer, zu 2 H. 15 Ngr., zu 4 H. 20 Ngr. — Nr. 22. La Resignation, Walzer, zu 2 H. 15 Ngr., zu 4 H. 20 Ngr. — Nr. 23. Reunions-Galopp, zu 2 H. 10 Ngr., zu 4 H. 12½ Ngr. — Nr. 24. Mein Lebewohl an Berlin, Walzer, zu 2 H. 15 Ngr., zu 4 H. 15 Ngr. — Nr. 25. Tivoli-Fest-Klänge, Walzer, zu 2 H. 12½ Ngr. zu 4 H. 17½ Ngr. — Nr. 26. Ornithobolaia-Galopp, zu 2 H. 10 Ngr., zu 4 H. 10 Ngr. — Nr. 27. Isabella-Walzer, zu 2 H. 12½ Ngr., zu 4 H. 17½ Ngr. — Nr. 28. Beduinen-Galopp, zu 2 H. 10 Ngr., zu 4 H. 15 Ngr. — Nr. 29. Copenhagener Casino-Walzer, zu 2 H. 15 Ngr., zu 4 H. 20 Ngr. — Nr. 30. Schlittenfahrt-Galopp, zu 2 H. 10 Ngr., zu 4 H. 12½ Ngr. — Nr. 31. Nordlichte, Walzer, zu 2 H. 15 Ngr., zu 4 H. 20 Ngr. — Nr. 32. Galopp, zu 2 H. 7½ Ngr., zu 4 H. 10 Ngr. — Nr. 33. Künstler-Carnevals-Quadrille, zu 2 H. 10 Ngr., zu 4 H. 15 Ngr. — Nr. 34. Veilchen-Polka, zu 2 H. 7½ Ngr., zu 4 H. 10 Ngr. — Nr. 35. Seraphinen-Walzer, zu 2 H. 12½ Ngr., zu 4 H. 17½ Ngr. — Nr. 36. Castilianer-Galopp, zu 2 H. 7½ Ngr., zu 4 H. 10 Ngr.

Alle diese Tänze sind auch in *Auflegestimmen für Orchester* zum Preise von 5/6 bis 2 Thlr., so wie geschrieben in *Partitur* für 1/2 bis 2/3 Thlr. zu haben.

Leipzig, den 1. November 1847.

Breitkopf & Härtel.

Violinen-Verkauf.

Eine kremoneser Violine, gebaut von Stradivari im Jahre 1690, welche der Violinvirtuose **J. Remmers** während seiner letzten 5 Lebensjahre spielte, steht zur Probe und zum Ankauf beim Herrn Concertmeister **F. David** in Leipzig bis zum Januar 1848 aus. Das Instrument ist gesund und bestens conservirt und

Digitized by Google

zeichnet sich besonders aus durch Fülle, Anmuth und Lieblichkeit des Tones. Der Vater und Erbe des im verflossenen Frühjahre verstorbenen Remmers beabsichtigt, die Geige für den unwiderruflichen Preis von **120 Frd'or** zu verkaufen und will den Kasten und sehr eleganten Bogen für **4 Frd'or** ablassen.

Noch hat derselbe auch eine Violine von **Ruggieri** und eine Viola von **Amati**, welche Instrumente beide in der Mitte des 17. Jahrhunderts gebaut sind, zu verkaufen und wollen Kauflustige das Nähere gefällig brieflich unter der Adresse:

Herr Musikdirektor **Remmers** in Jever im Grossherzogthum Oldenburg

erfragen.

Jever, im November 1847.

Dass ich die oben beschriebene Violine für eine **echte Stradivarius** halte, bescheinige ich hiermit.

Ferdinand David.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint am 12. December mit Eigenthumsrecht:

Sechs Kinderstücke

für das Pianoforte

componirt

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 72.

Dieses Werk war von dem verewigten Componisten bereits im vorigen Jahre zu einer Weihnachtsgabe bestimmt und zur Herausgabe geordnet, welche unterbleiben musste, weil die Zeit nicht ausreichte, um Stich und Druck rechtzeitig zu vollenden. Möge es nun zu dem bevorstehenden Feste für Gross und Klein eine hochwillkommene Gabe werden!

Leipzig, den 1. December 1847.

Breitkopf & Härtel.

In unserem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

FANTAISIE BRILLANTE

pour le Piano

sur

Robert le Diable,

Opéra de G. Meyerbeer,

composée

par

Henri Rosellen.

Leipzig, im November 1847.

Breitkopf & Härtel.

Am 15. December erscheint in unserem Verlage mit Eigenthumsrecht:

L. SPOHR,

4tes Trio für Piano, Violine und Violoncelle.

Clavier-Partitur mit Stimmen 3 Thlr.

Bestellungen werden nach der Reihenfolge, wie solche eingehen, expedirt.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Auf Subscription erscheinen:

Joseph Haydn's sämmtliche Quartette

für 2 Violinen, Viola und Violoncello in Stimmen.

Der unterzeichnete Verleger wird des unsterblichen Meisters Quartette, welche den Musikern und Musikfreunden zum Studium und Genuss unentbehrlich sind, in vollständiger Sammlung mit deutlichem und correctem Drucke in eleganter Ausstattung und zu billigem Preise neu ediren.

Herr **C. Lipinski**, k. S. erster Concertmeister, als genialer Meister im Vortrage dieser Quartetten hochgeschätzt und allgemein bekannt, hat als besondere werthvolle Zugabe die Tempobezeichnung (nach Mälzels Metronom) beigefügt und die Revision der Ausgabe übernommen. Die 83 Quartette erscheinen in 25 Heften, welche 3 Bände bilden. Jährlich erscheinen 6 — 8 Hefte à 3—4 Quartette enthaltend.

Der billige Subscriptionspreis ist für jedes Heft **1 Thlr.**, zahlbar beim Empfange. Der später eintretende Ladenpreis wird das Doppelte betragen. Die Subscribenten verpflichten sich zunächst für die Uebernahme eines Bandes. Alle Musikalienhandlungen nehmen Subscription an. Das erste Heft ist bereits erschienen.

Dresden, den 22. November 1847.

Wilhelm Paul.

6000 Exemplare Absatz in einem Jahre von dem Favoritliede des berühmten Sängers Pischek,

Die Fahnenwacht von P. Lindpaintner.

Dasselbe ist in folgenden Original-Ausgaben bei uns erschienen:

Für Sopran oder Tenor mit Piano ½ Thlr., für Alt oder Bariton ½ Thlr., f. Bariton m. Orchester ⅔ Thlr., m. Guitarre ½ Thlr.

Wir bemerken hier ausdrücklich, dass nur diese, mit dem Portrait des gefeierten Sängers gezierte Ausgaben vollständig sind, und zugleich die Gesangsverzierungen Pischek's enthalten.

Die Fahnenwacht f. Piano solo von Burgmüller, ½ Thlr. Ferner neu von Lindpaintner: Der Trauernde, ½ Thlr., zwei Rosen und der Alpenhirt, 2 Lieder, ½ Thlr.; der König und der Sänger, Ballade, ½ Thlr.

Lindpaintner ist durch seine treffliche Fahnenwacht, welche eine beispiellose Verbreitung gefunden, schnell der Liebling des Publicums geworden.

Ferner empfehlen wir allen etwas vorgeschrittenen Pianisten: **Hommage à Pischek**, Fantasie über Lieblingsgesänge des grossen Sängers, von D. Krug. Op. 15. ¾ Thlr.

Dies Werk darf als eines der reizendsten Clavierstücke neuester Zeit empfohlen werden.

Pischeck's Portrait ½ Thlr., auf chines. Papier ¾ Thlr.

Verlag von **Schuberth & Comp.**, Hamburg u. Leipzig.

Hierzu eine Beilage: Vierstimmiger Gesang, dem Andenken Felix Mendelssohn Bartholdy's gewidmet von Fr. Schneider.

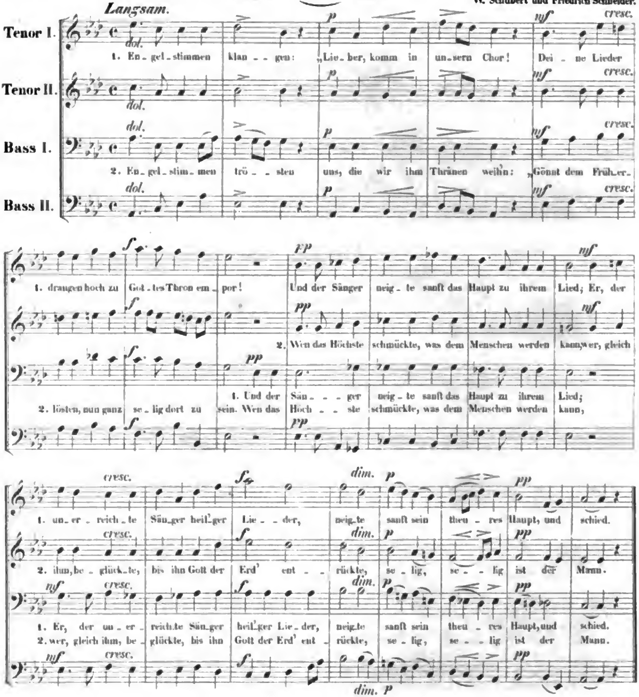
Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

Dem Andenken

Felix Mendelssohn Bartholdy's.

W. Schubert und Friedrich Schneider.



Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten December. **Nr. 49.** 1847.

Inhalt: Ueber den Zustand der Musik bei den alten Griechen etc. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Köln. Aus Brescia. Aus Vicenza. Aus New-York. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

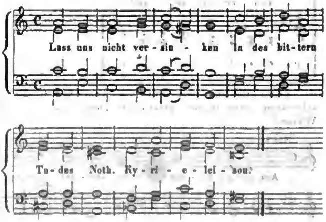
Ueber den Zustand der Musik bei den alten Griechen, u. s. w.

von
C. Fortlage, Prof. in Jena.

(Fortsetzung.)

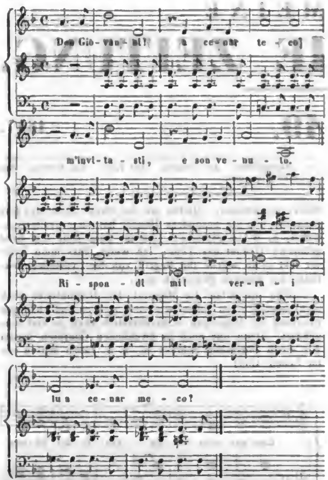
Wir nennen die Durtonleiter eine harte, und sie bringt den Eindruck des Heiteren, Männlichen, Frischen und Aufstrebenden bei uns hervor. Ganz anders bei den Alten. Plato nennt die Lydische Tonleiter eine weibliche, süsse und schlaffe, und eine solche wegwerfende Charakteristik wird nur durch das Urtheil des Aristoteles einigermaassen gemildert, welcher der Lydischen Tonart einen bescheidenen, anständigen Charakter zuschreibt, und sie für die Bildung der Jugend empfiehlt. Man muss hieraus schliessen, dass das Gebiet der Modulationen in Dur von den Alten sehr wenig im Vergleich zu uns ausgebildet war, und dass sie von allen in Dur möglichen Ausdrucksweisen nur die der wehmüthigen Stimmung und Sehnsucht kannten. Diese Stimmung des Dur ist auch uns sehr wohl bekannt. Sie herrscht z. B. nirgends stärker vor, als in dem süssen, schmelzenden und klagenden Tone mancher deutschen Volksweisen, wie: So viel Stern' am Himmel stehen, Es kann uns nichts Schön'res erfreuen u. dgl. Wenn demnach das Alterthum von der süssen und schlaffen Art der Lydischen Weisen redet, so können wir uns an gewissen bei uns selbst heimischen Melodieen ein ziemlich deutliches Bild davon entwerfen, auf welche Art dies verstanden werden muss. Die unbestimmte Sehnsucht, die Wehmuth, das süsse Schmachten, der wonnige Schmerz, und ein gewisses unentschiedenes Schweben der Empfindung, das nicht recht weiss was es will, und eben deshalb einen weiblichen Eindruck macht, es findet nur in dem leicht aufstrebenden Dur, und durchaus nicht in den bleiern und schwer auftretenden Schritten der Dorischen Tonleiter seinen Ausdruck. Darüber also, was die Alten hier meinten, ist kein Zweifel. Es ist ein guter Theil von dem, was wir die Romantik der modernen Empfindungsweise nennen, dieses Schweben in unbestimmten halbschlächtigen Empfindungen. Das Mangelhafte in der Erkenntniss des Lydischen Elements thut sich bei den Alten eben darin kund, dass sie die schwache Seite der Sache sehr wohl gefasst hatten, ohne aber zugleich ihre Stärke zu kennen. Hätten sie die starke Seite des Dur gekannt, wie sie besonders Händel hat zu ergreifen gewusst, z. B. im Messias: Uns ist zum Heil ein Kind geboren; Oeffnet das Thor; Ich weiss, dass mein Erlöser lebt — so würde ihr Begriff von der Lydischen Tonleiter ein anderer geworden sein.

Wie die Alten die Majestät der Durtonleiter noch nicht begriffen, so haben wir vom wahren und richtigen Eindruck der Dorischen wahrscheinlich eben so viel eingebüsst. Denn nur noch in kirchlichen Chorälen lassen wir einen Dorischen Schluss zu, z. B. (aus: Mitten wir im Leben sind):



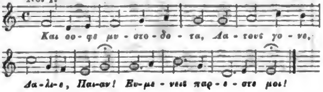
Dieser Schluss ist der unter dem falschen Namen der Phrygischen Kirchentonart sehr wohl bekannte. Es ist eine eigenthümliche Art der Melodieführung, die sich mit ihm verbunden zeigt, und die wir unter der weiten Benennung der Molltonart mit zu befassen pflegen, indem wir es uns mehrentheils zur Regel gemacht haben, eine Melodie, in welcher die Dorischen Modulationen vorherrschen, doch immer im reinen Moll (Hypodorisch) schliessen zu lassen. Ein solcher Hypodorischer Gesang, worin aber das Dorische Element vorherrscht, ist z. B. der bekannte des steinernen Gastes im Don Juan, in den folgenden beiden Wendungen:

Digitized by Google

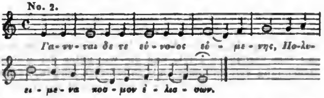


Unter den aus dem Alterthum erhaltenen Gesängen schliessen zwei in der Dorischen Tonart auf folgende Weise:

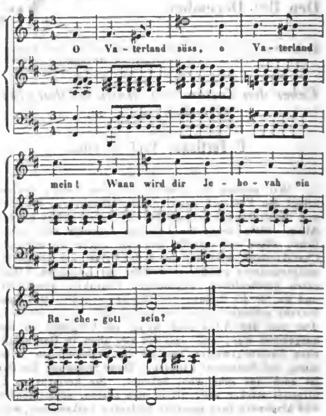
No. 1.



No. 2.

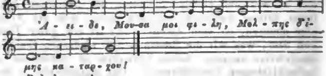


Hier zeigt sich nun aber eine grosse Verschiedenheit des antiken und des modernen Geschmacks. Denn den Alten galt die Dorische Tonart für die hauptsächliche und ursprüngliche, dagegen die Hypodorische (der Mollton) für abgeleitet und vom zweiten Range, während uns umgekehrt das Hypodorische für die primäre Tonart gilt, an welche sich uns das Dorische nur als eine seltenere Abart derselben anzulehnen scheint. Dabei ist uns das Dorische das Finsterste, die Tonart der Melancholie und Zerknirschung. Der Gesang des im Gemüthe zermalmten Paulus bei Mendelssohn, „Gott sei mir gnädig", bringt seine Grundwirkung durch Dorische Modulationen hervor. Aber auch zornig, heftig, leidenschaftlich wild können solche Modulationen wirken, z. B. (aus Kücken's Mädchen von Juda):

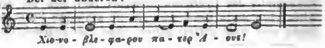


Dagegen tritt in den beiden Dorischen Melodieen aus dem Alterthum, die wir noch besitzen, und durch deren sorgfältige Wiederherausgabe sich Bellermann ein Verdienst erworben hat, sowohl der melancholisch-wilde, als der zornig-heftige Charakter, für welche wir diese Tonleiter benutzen, ganz zurück gegen ein Element feierlicher und erhabener Würde. Es sind die Accente einer pathetischen Deklamation, eines erhabenen Staunens, welche uns aus den Anfängen beider Melodieen entgegentönen.

Bei der einen:



Bei der anderen:



Diese Eindrücke stimmen ganz überein mit dem, was uns das Alterthum über den Charakter seiner Dorischen Tonart berichtet. Dieselbe galt ihm für die vorzüglichste von allen, für ernst, feierlich und männlich, und wurde nach Plutarch's Bericht vor Allem in der Tragödie angewandt. Ihr wird zugeschrieben, dass sie die Leidenschaften beruhige und eine feste, besonnene Seelenstimmung hervorrufe. Wir dürfen es den Alten zutrauen, dass sie, denen die Dorische Tonart die hauptsächlichste war, deren ganzes Gehör vorzugsweise in der Stimmung dieser Tonart stand, auch ihre Grundwirkungen am Besten zu beurtheilen wussten. Und wir können nicht umhin, es für einen Mangel an uns zu erkennen, dass uns die männlichen, edlen und ethischen Wirkungen dieser Tonart grossentheils entgehen, eben so wie die Griechen an dem Mangel litten, dass sie die Lydische Tonart nicht anders, als von ihrer schwachen Seite aufzufassen wussten, die wir zwar auch sehr wohl kennen und empfinden, aber durch eine edle Haltung zu verdecken wissen. Bei den Alten war die Lydische Tonart in Sclaverei. Sie erschien ihnen nur in Magdgestalt. Weil aller männliche, gediegene und edle Ausdruck sich gewohnheitsmässig in der Dorischen Tonart aufhielt, so blieb die Lydische nur für den Nothgebrauch dessen aufbewahrt, was sich gar nicht anders als Lydisch ausdrücken lässt, Wehmuth, Sehnsucht, und das ganze Feld der sanften und süssen Empfindungen. Bei uns ist gerade der entgegengesetzte Fall. Alles Besonnene, Männliche und Gehaltene findet gewohnheitgemäss in der Lydischen Scale seine Wohnstätte, weil unser Ohr vorzugsweise in ihrer Stimmung steht. Daher wird nun aber das Dorische zum Aschenbrödel unserer Musik herabgesetzt, welchem nichts Anderes gegönnt wird, als was sich gar nicht anders als nur Dorisch ausdrücken lässt, nämlich das Finstere und Zerbrochene einerseits, das Wilde und Zornige andererseits. So ist es denn kein Wunder, wenn unser ästhetisches Gefühl uns eine Charakteristik der Dorischen Tonart dictirt, welche den alten Griechen eben so befremdend gewesen sein würde, als ihre Charakteristik der Lydischen Weise es uns nur sein kann.

Begreiflich genug ist demnach die Sache wohl. Wer hat aber nun hierin das grössere Recht auf seiner Seite? Die Antwort, dass hier jeder von seinem Standpunct aus Recht habe, ist zwar richtig, genügt aber nicht. Denn wenn zwei Standpuncte gegenseitig gleich berechtigt sind, so folgt daraus, dass es einen dritten gibt, von wo aus beide einseitig erscheinen, und es gilt dann, diesen dritten höheren erst zu finden. Dieser dritte könnte aber immer noch mit dem einen oder mit dem anderen von beiden mehr Verwandtschaft haben. Ist es möglich, hierüber zu einem Urtheil zu gelangen? Die Sache ist von Wichtigkeit. Denn es handelt sich hier von der musikalischen Grundstimmung zweier weltgeschichtlicher Epochen, und da keine Wirkung ohne Ursache ist, von einer Umstimmung des Gefühlsvermögens in verschiedenen Epochen der Menschheit, indem die Musik unmittelbarster Ausdruck von Gefühlsstimmungen ist.

Bei diesem Rechtshandel des Gefühls lässt uns die ästhetische Beurtheilung im Stich. Denn von ästhetischer Seite sind wir selbst Partei, und unser Urtheil kann daher nur parteiisch ausfallen. Dagegen ist hier einzig und allein der philosophische Grundsatz geltend zu machen, dass die Vernunft weiter reicht, als der Sinn. Obgleich unser Sinn mehr oder weniger in der Regel des Lydischen Elements gefangen ist, so sieht unsere Vernunft doch kein Motiv vor sich, das Lydische Element über das Dorische zu schätzen, sobald sie das System der sieben möglichen Tonleitern im Zusammenhange erblickt.

Auf die grössere Ursprünglichkeit des Durakkords vor dem Mollakkord, welche man wohl manchmal geltend gemacht hat, ist hier nämlich nicht zu fussen, denn dieselbe ist ein Irrthum. Der Durakkord enthält die Schwingungszahlen $1 : \frac{1}{3} : \frac{1}{5}$ (oder musikalisch gleichbedeutend $1 : \frac{2}{3} : \frac{4}{5}$), der Mollakkord enthält die Schwingungszahlen $1 : 3 : 5$ (oder musikalisch gleichbedeutend $1 : \frac{3}{2} : \frac{5}{4}$). Daraus lässt sich kein Primat des einen über den anderen ableiten. Und selbst wenn ein solcher Primat bestände, würde derselbe in der schwebenden Rechtsfrage des Gefühls nicht einmal etwas beweisen, weil die Modulationen der Dorischen Tonleiter gar nicht im Mollakkord, sondern eben sowohl, als die des Lydischen, im Durakkord ausruhen. Es bleibt also nichts Anderes übrig, als auf die inneren Verhältnisse der Tonleitern selbst näher einzugehen.

Bezeichnet man die Tonleitern in abstrakter Form durch die Angabe der Ordnung, in welcher die Intervalle von Ganztönen und Halbtönen aufeinanderfolgen, so ordnen sie sich in folgende Gruppen:

1.	Lydisch:	$1,\ 1,\ \frac{1}{2},\ 1,\ 1,\ 1,\ \frac{1}{2}.$
	Dorisch:	$\frac{1}{2},\ 1,\ 1,\ 1,\ \frac{1}{2},\ 1,\ 1.$
2.	Hypodorisch:	$1,\ \frac{1}{2},\ 1,\ 1,\ \frac{1}{2},\ 1,\ 1.$
	Hypophrygisch:	$1,\ 1,\ \frac{1}{2},\ 1,\ 1,\ \frac{1}{2},\ 1.$
3.	Hypolydisch:	$1,\ 1,\ 1,\ \frac{1}{2},\ 1,\ 1,\ \frac{1}{2}.$
	Mixolydisch:	$\frac{1}{2},\ 1,\ 1,\ \frac{1}{2},\ 1,\ 1,\ 1.$
4.	Phrygisch:	$1,\ \frac{1}{2},\ 1,\ 1,\ 1,\ \frac{1}{2},\ 1.$

Man bemerkt nämlich, dass die Folge der Intervallen in der Dorischen eine umgekehrte ist, wie in der Lydischen, in der Hypophrygischen eine umgekehrte wie in der Hypodorischen, in der Mixolydischen eine umgekehrte wie in der Hypolydischen. So entsteht vor dem Blicke des blos rationalen Zuschauers eine dreifache Polarität von Tonleitern, wobei die Phrygische allein eine mittlere und indifferente Stellung einnimmt, indem dieselbe durch Umkehrung ihrer Verhältnisse nur immer sich selbst wieder hervorbringt. In dieser rein rationalen Auffassung hat wiederum die Lydische Tonleiter vor der Dorischen nichts voraus, aber eben so wenig die Dorische vor der Lydischen. Und wenn die Geschichte uns das Schauspiel zeigt, dass die eine Zeitepoche gewohnt war, alles Männliche, Edle und Besonnene in der Dorischen, die andere, dasselbe in der Lydischen Tonart auszusprechen, so erscheint von diesem rationellen Gesichtspunct aus die eine Gewohnheit wiederum nur eben so einseitig, als die andere.

Wenn demnach bei den Alten häufig die Klage gehört wurde, dass die alten Dorischen Weisen Gefahr liefen, durch neuere süssere, namentlich der Lydischen

Art, verdrängt zu werden, wenn es namentlich dem Euripides vorgeworfen wurde, dergleichen Neuerungen in seine Tragödie eingeführt zu haben, wenn Plato warnte, man solle sich nicht durch das Einschmeichelnde der Lydischen Tonart hinreissen lassen, derselben mit der Dorischen gleichen Rang zu gestatten: so zeigen sich hierin Befürchtungen des Alterthums, denen man vom objectiven Standpuncte aus keinen Beifall zollen kann. Wenn Euripides in seiner Tragödie neben den Dorischen auch Lydische Melodieen ertönen liess, so hätte das Alterthum ihm diese Erweiterung des musikalischen Gesichtskreises danken sollen, anstatt ihn darüber zu schmähen. Von diesen Engherzigkeiten des Alterthums sind wir befreit. Wir würden es sicher nur Jedem danken, der uns die männliche Dorische Art des Alterthums reproducirte, und was die süssen Lydischen Weisen betrifft, so ist ohnehin nichts mehr an uns zu verderben. Dagegen können wir uns das Tonleitersystem des Alterthums auf eine andere Art zum Nutzen dienen lassen.

Die moderne Musik fing nämlich an einem Punkte an, welcher in der antiken gar nicht vorkommt, an dem Puncte einer Durcheinandermischung aller sieben Tonleitern, und strebt auf erhöhete und vervollkommnete Weise dem Puncte wieder zu, von welchem die alte ausging, nämlich einer vollständigen organischen Gliederung des Tonleitersystems.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Siebentes Abonnement-Conzert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 2. December. Symphonie von Joseph Haydn (Ddur). — Scene und Arie mit obligater Violine von W. A. Mozart, vorgetragen von Fräulein *Sophie Schloss* und Herrn Concertmeister *David*. — Ouverture zu Leonore von L. van Beethoven. (Nr. III.) — Die erste Walpurgisnacht. Ballade von Goethe, componirt von Felix Mendelssohn Bartholdy. Die Solopartieen gesungen von Fräul. *Sophie Schloss* und den Herren *Wiedemann*, *Behr* und *Pögner*, die Chöre ausgeführt von mehreren Singvereinen und dem Thomanerchore. —

Das heutige Concert war eines der schönsten und befriedigendsten. Durchaus gediegene Werke nur der grössten deutschen Meister, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, wurden vorgeführt. Gewiss konnte die geehrte Direction dem Könige von Sachsen, welcher das Conzert mit seiner Gegenwart beehrte, keine feinere Huldigung darbringen, als durch die Wahl solcher Compositionen. Auch darf man die Ausführung als eine der gelungensten bezeichnen. Die Symphonie schwebte wie ein Triumphzug, zwar oft gehörter aber stets mit neuer Freude begrüsster frischer und lieblicher Bilder vorüber.

In der Mozart'schen Arie, von Fräul. *Schloss* einfach und gefühlvoll vorgetragen, rührte uns das tiefinnige, ächt künstlerische Spiel des Herrn Conzertmeister *David* ganz besonders. Sein feiner gebildeter Geschmack schwebt stets gebietend über seiner Virtuosität, und duldet nimmer, dass sie sich auf ungeeignete Weise hervordränge. Jede Art von Manier ist ihm ein Abscheu, so z. B. auch jenes ewige qualvolle Vibriren, wodurch nicht allein ungebildete Sänger, sondern auch recht gebildet sein wollende Virtuosen eine besondere Kunst zu entwickeln glauben. Vibrirt Herr *David* einmal, so geschieht es fast unmerklich und an besonderen leidenschaftlichen Stellen, wo es Spohr, wie in seiner Violinschule zu lesen, mit Recht nur dulden will. Wird nun der Kunstkenner in manchem Conzerte durch Arien und Virtuosenstücke eben von unverständigen Manieristen oder Kunstcharlatanen aus der glücklichsten Stimmung unbarmherzig hinausgetrieben, so durfte er heute bei der einzigen vereinten Gesang- und Virtuosenproduction darin verweilen, und das ist, als etwas durchaus Musterhaftes und Nachahmungswerthes, besonders hervorzuheben.

Die, wie immer, ganz vortrefflich ausgeführte Leonoren-Ouverture Nr. 3 von Beethoven ist ein schlagender Beweis mehr für die Wahrheit, dass das Beste selten auf den ersten Wurf kommt. Nicht allein Beethoven's Skizzenbücher beweisen es an einzelnen Gedanken, die dieser grosse Geist so oft umgemodelt, sondern auch die verschiedene Führung, Veränderung und Anordnung derselben zu einem neuen Ganzen zeugt dafür. Jeder junge Componist sollte über sein Arbeitszimmer schreiben: Beethoven hat zu einer Oper vier Ouverturen geschrieben. Dann würden nicht so viele seichte, unreife Gedanken und Werke als beste, weil erste unmittelbare Offenbarungen des Genius die musikalische Welt gähnen machen.

Die Walpurgisnacht wurde im Ganzen vortrefflich ausgeführt und brachte eine tiefe Wirkung hervor. Ueber dieses geniale Werk des entschlafenen Meisters wäre sehr Vieles zu sagen, wenn der Raum es hier nicht verböte. Wir werden bald bei anderer Gelegenheit davon reden und einige Bemerkungen daran zu knüpfen haben.

Köln. Unsere Concertsaison hat nun auch ihren Anfang genommen; am Dienstag den 19. October fand unter Leitung des Kapellmeisters *Dorn* das erste Gesellschaftsconcert Statt.

Wenn der grosse Casinosaal, welcher leider sehr schlecht akustisch gebaut ist, nicht so besetzt war wie im vorigen Jahre, so müssen wir annehmen, dass nicht der mangelnde Musiksinn des hiesigen Publicums, sondern das herrliche Wetter und die noch nicht beendete Weinlese die Schuld tragen. Aufgeführt wurden: Beethoven's Sinfonia eroica; Scene und Arie aus dem Freischütz „Wie nahte mir der Schlummer", vorgetragen von Fräul. *Weuste*; das zweite Finale aus Joseph in Aegypten; Mendelssohn's Ouverture zu Melusine, und der zweite Theil aus Haydn's Schöpfung. Die guten Leistungen unseres Orchesters sind anerkannt; dennoch müssen wir gestehen, dass die Beethoven'sche Sinfonie hier nie so gut exekutirt wurde. Die Blasinstrumente, welche oft störend wirken, waren ausgezeichnet, namentlich wurden die schwierigen Stellen der Hörner sehr

Digitized by Google

gelungen ausgeführt. Herr Kapellmeister *Dorn* dirigirte mit der ihm eigenen Ruhe und Sicherheit, welche ihn vor vielen Dirigenten auszeichnet.

In Fräul. *Weuste*, Schülerin des Kapellmeisters *Dorn*, begrüssen wir mit vielem Vergnügen eine talentvolle Sängerin. Wenn auch im Vortrage noch Manches auszusetzen ist, so hat diese junge Dame doch schon die Hauptschwierigkeiten überwunden, da ihre Intonation rein ist, und die Natur ihr eine schöne und kräftige Stimme verliehen hat. — In dem Finale aus Joseph sang Hr. *Koch* die Partie des Joseph. Hr. *Koch*, welcher schon seit zwei Jahren in unseren Concerten singt, ist ein wackerer Sänger, der uns immer lieb und werth bleiben wird.

Die Partie des Benjamin sang Fräul. *Weuste* schon mit viel mehr Ruhe als ihre Arie. Jacob und Utobal wurden von hiesigen Dilettanten ganz gut gesungen. Der Chor war kräftig und gut einstudirt.

Mendelssohn's Ouverture zur schönen Melusine weckte liebliche Mährchenempfindungen in uns.

Mit Vergnügen lauschten wir auch den Tönen, welche uns Vater Haydn's Schöpfung darbot. Fräulein *Sachs* sang die Arie: „Auf starkem Fittig" brav; doch wäre zu wünschen gewesen, dass sie die überflüssigen Verzierungen, Triller und Fermaten weggelassen hätte. Es ist immer seltsam, zu sehen, wie das ganze Orchester inne halten muss, bis es einer Sängerin gefällt, weiter zu gehen, besonders wo der Componist gar nichts Derartiges gedacht und verlangt hat. Haydn's Compositionen müssen gesungen werden wie sie dastehen, alles Weitere ist vom Uebel. Herr *Koch*, welcher den Uriel sang, weiss das vorhin Gesagte von selbst, und deshalb danken wir ihm doppelt. Ein wahrer Künstler weiss durch natürlichen Vortrag hervorzubringen, was Andere nur durch manierirtes Nebenwerk erringen wollen.

Ein Dilettant sang den Raphael. Vielleicht sieht sich die Direction unserer Concerte auch einmal veranlasst, einen Bassisten zu engagiren, damit die Solo-Vorträge weniger zu wünschen übrig lassen.

Unser Theater ist nun seit sechs Wochen wieder eröffnet; in Bezug auf die Oper dürfen wir uns nicht beklagen, wenn wir auf die Leistungen früherer Gesellschaften blicken. Einzelne Fächer, wie die einer Prima Donna und einer Soubrette, sind noch nicht besetzt, was aber nicht die Schuld unseres dem Anscheine nach thätigen Directors *Gerlach* ist. Mehrere Gäste haben nicht gefallen und sind deshalb abgereist; hoffen wir, recht bald eine vollständige Oper zu besitzen, damit die grossen Opern auch wieder zur Aufführung kommen können. Frau *Lutz* als zweite Sängerin ist sehr brav; Fräul. *Steinebach* als Soubrette ist noch Anfängerin, ihre Stimme ist recht schön, allein ihr fehlt Spiel, und das muss sie für ihr Fach unbedingt haben. Herr *Bahrdt* als Tenor ist sehr gut, und wurde schnell Liebling des Publicums; dieser Sänger müsste aber mehr mit ganzer Stimme singen, ohne dabei zu schreien und gleich in's Pianissimo zu verfallen; — Herr *Kremenz* als Bass hat eine kräftige Stimme und verspricht ein guter Sänger zu werden. Von den anderen Mitgliedern unserer Oper sprechen wir nicht gerne. Als Bariton gastirt jetzt Herr *Fernau* aus Stettin und gefällt; hoffentlich wird derselbe engagirt, da der engagirte nicht in der Gunst des Publicums steht. *Ch.*

Brescia. Nach seiner Rückkunft aus Süditalien gab der auch in Deutschland rühmlich bekannte Violinist *Bazzini* in dieser seiner Vaterstadt ein Conzert und machte ohne Weiteres Furore. Es heisst, er werde nun Frankreich und England bereisen.

Vicenza. Am 15. September fand im hiesigen berühmten Teatro Olimpico, bekanntlich einem der schönsten Monumente Palladio's dieser Stadt, ein grandioses dramatisch-musikalisches Fest Statt. Sophocles' Oedip, wozu Herr *Pacini* eigens die Chöre componirte, wurde daselbst in Gegenwart der hiezu eingeladenen, auf der Eisenbahn eigens hierher gekommenen diesjährigen 9ten Gelehrten-Versammlung der Naturforscher zu Venedig, und einer Unzahl anderer Zuhörer aufgeführt. Leider war *Modena*, der erste Schauspieler und Tragiker Italiens, etwas unpässlich und nicht bei guter Stimme, weshalb das Ganze nicht die erwünschte Wirkung hervorbrachte. Choristen waren 80 an der Zahl. Und *Pacini's* Musik?.... war sie wirklich griechisch?.... Ach Himmel, was würden da nicht unsere drei grossen Meister Spohr, Meyerbeer und Mendelssohn geliefert haben! Heil dir Deutschland und deinen musikalischen Titanen!

New-York. Die in diesen Blättern voriges Jahr angezeigte italienische Operngesellschaft von Havanna, von der es in den meisten in- und ausländischen Zeitschriften hiess, es seien bedenkliche Händel unter ihnen entstanden, und sie hätten sich zerstreut, ist unwahr. Im Frühling wirkte sie hier, darauf in Philadelphia, und bei ihrer Rückkehr nach hiesiger Stadt ging ein Theil nach den Bädern der Insel Chinoney, um daselbst Opern zu geben; ein anderer, worunter der rühmlich bekannte Contrabassist *Bottesini* (auch guter Componist, er gefällt sehr in America), nach New-York zu demselben Zwecke. Beide Theile kommen darauf zusammen in New-Orleans, von wo aus sie sich zu Anfang des Winters wieder nach Havanna einschiffen werden.

Recensionen.

Compositionen für Pianoforte und Violine.

1. Grosses Duo für Pianoforte und Violine, gekrönt mit dem 2ten Preise vom norddeutschen Musikverein in Hamburg, componirt von *Louis Hetsch*, akademischem Musikdirector in Heidelberg, Ehrenmitglied des norddeutschen Musikvereins. Op. 13. Hamburg u. Leipzig, bei Schuberth. Ladenpreis 2 Thlr.

Diese Sonate ist mit ergibiger Kraft der Fantasie gearbeitet und wir dürfen ihr daher lebhaften Anklang

Digitized by Google

beim grösseren Publicum versprechen, wiewohl sie auch den höhere Ansprüche machenden Kenner nicht unbefriedigt lassen wird. Indess fehlt diesem Werke, um das uns vorschwebende Bild der Klassicität zu erreichen, jene prägnante Einfachheit, welche auch mit wenig Mitteln viel zu sagen weiss, und, zumal im ersten Satze, jene leichte, natürliche Gliederung des Baues, welche, ohne den Schweiss der Arbeit merken zu lassen, dennoch die schönste Frucht glücklicher Kunstarbeit nach glücklicher Erfindung ist. Wenigstens können wir diese Vorzüge etwa nur dem Scherzo und Finalsatze nachrühmen. Die übrigen Sätze scheinen uns da und dort an einer gewissen schwülstigen Ueberfülle zu leiden, — auf der einen Seite zwar ein Zeichen von Gedankenreichthum, welchen wir dem geehrten Verf. rühmend zugestehen, auf der anderen Seite aber auch wieder ein Mangel an jener Haushaltungskunst, welche sich vor üppiger Verschwendung hütet. Man kann sie am Besten bei Meistern wie Mozart, Haydn, Beethoven und Spohr erlernen, welche in ihren Werken niemals mehr ausgaben, als unbedingt nöthig war, und eben deshalb niemals arm wurden. In unserer Zeit hat man diese Kunst mehr verlernt, und daher kommt es, dass man sich in der Regel schon nach wenigen grösseren Werken völlig erschöpft hat. Auch lässt unser Autor das Pianoforte da und dort in zu grossem harmonischen Uebergewicht auftreten, so dass es dem Violinspieler, zumal wenn sich der Pianist etwa eines Härtel'schen Conzert- oder eines Streicher'schen Patentflügels bedient, sehr schwer, ja fast unmöglich werden dürfte, wo nicht zum Worte, doch zum Gehör zu gelangen. Uebrigens verlangt auch diese Sonate zwei tüchtige Spieler und zumal einen Pianisten recht im eigentlichen Sinne des Worts, d. h. einen der piano zu spielen weiss und den Geiger nicht darnieder donnert, und solchen möge denn das Werk, welches sich recht wohl zum Vortrage in Conzerten und grösseren Cirkeln eignet, bestens empfohlen sein.

2. Andantino doloroso et Caprice burlesque, Andante grazioso et Thème à la Mazurka. Le Rève du premier Amour. Pressentiment du Printemps. — Quatre morceaux caractéristiques pour le Violon et Piano, composés par *C. G. Reissiger*. Op. 184. Dresden, bei Paul. Cah. I. Pr. 25 Ngr. Cah. II. 22½ Ngr. Cah. III. 22½ Ngr.

Geht es auch bei den Titeln vorliegender Musikstücke bunt durch einander in die Sprachen hinein, wie beim babylonischen Thurmbau, so hat doch der geehrte Verfasser in ihnen wahrhaft reizende und höchst ansprechende Compositionen gegeben, welche, vorgetragen von einem tüchtigen Geiger, der in ihnen eine eben so interessante als dankbare Beschäftigung finden wird, gewiss überall den lebhaftesten Beifall ernten werden. Wir können uns kaum erinnern, jemals gefälligere und anmuthigere Tongedichte dieser Art in den Händen gehabt zu haben, und fühlen uns daher gedrungen, diese Hefte auf das Angelegentlichste zu empfehlen, welches wir mit der Bemerkung thun, dass die Klavierbegleitung sehr leicht ausführbar ist. In der Voraussetzung, dass unsere Leser sich selbst mit diesen Stücken bekannt machen werden, enthalten wir uns einer ausführlicheren Schilderung derselben, und erinnern nur noch, dass die vom Verf. gewählten Ueberschriften den Inhalt treffend bezeichnen, mit alleiniger Ausnahme der „Caprice burlesque", deren Inhalt mehr pikant als burlesk ist.

3. Quatre morceaux de Salon. Romance. Allegretto. Andante religioso. Allegro vivace, pour Violon et Piano, composés p. *J. J. Bott*. Op. 1. Hamburg u. Leipzig, bei Schuberth. Pr. 1⅓ Thlr.

Auch Herr *Bott*, ein Schüler Spohr's und erster Stipendiat der Frankfurter Mozartstiftung, hat hier sehr gefällig ansprechende Arbeiten geliefert, welche sich tüchtige Geiger nicht entgehen lassen mögen. Ohne eigentliche Plagiate zu sein, erinnern sie dennoch vielfach durch harmonische und melodische Wendungen an die Schreibart des hohen Meisters, dessen Schule der Verf. genossen. So trefflich nun auch hier das Vorbild ist, so müssen wir dennoch den Jünger vor einer absoluten Hingebung seiner eigenen geistigen Individualität an dasselbe warnen. Ein möglichst vielseitiges Studium anderer Meister wird ihm die Selbständigkeit bewahren helfen. Die Klavierbegleitung dieser sehr melodiös gehaltenen Stücke ist, das 3te ausgenommen, auch mässig geübten Klavierspielern zugänglich.

4. Romance sans paroles pour Violon avec Piano, composée par *Adolphe Hesse*. Op. 79. Breslau, bei E. Scheffler. Pr. 12½ Sgr.

Ein in melodiöser wie in harmonischer Hinsicht gleich verdienstvolles Musikstück, welches eine angenehme Unterhaltung gewähren wird. 10.

Feuilleton.

Mendelssohn Bartholdy's Todtenfeier wurde in Halle in doppelter Weise begangen; in dem am 12. Novbr. veranstalteten Logenconzerte war ein Theil des Conzertes dem Andenken F. M. B.'s gewidmet; nach der Ouverture zu den Hebriden folgte Beethovens bekannter Trauermarsch; hierauf sprach unmittelbar der Conzertsänger und langjährige Freund des Verstorbenen *G. Nauenburg* ein tiefergreifendes Gedicht. Nach kurzer Pause folgte Beethoven's Ouverture zu Prometheus. Sonntag, den 22. Novbr. fand die öffentliche Todtenfeier in der Ulrichskirche unter Leitung des *M.-D. Franz* Statt. Nach einem Orgelpräludium von S. Bach (gespielt von *Schäffer*) folgte 1. Bassarie („Ich danke dir Herr etc.", vorgetragen von *G. Nauenburg*), 2. Chor („Der Herr wird die Thränen etc.") und 3. Choral („Dir Herr, dir will ich mich ergeben etc.") aus Paulus. Den zweiten Theil der musikalischen Todtenfeier bildete Mozart's Requiem.

Am Montage, dem 22. November, fand zu Hamburg eine würdevolle Gedächtniss- und Todtenfeier zu Ehren des verewigten F. Mendelssohn Bartholdy Statt. Herr *D. G. Otten* hatte Arrangement und Direction übernommen, wovon sich ersteres durch sinnige Einfachheit, letztere durch Präcision und Umsichtigkeit auszeichnete, dass unter den zahlreich versammelten Zuhörern nur eine Stimme der Befriedigung und des Lobes obwaltete. Der Saal der Tonhalle war kaum gross genug, um die Zahl der zu dieser Feierlichkeit Eingeladenen, deren mindestens 12 — 1300 anwesend waren, zu fassen.

Die Feier begann mit dem Trauermarsche von Beethoven,

Digitized by Google

dem das Requiem, Graduale, Dies irae und Sanctus aus L. Cherubini's Requiem folgte. Den Chor bildeten etwa 150 Sänger und Sängerinnen, in deren Reihen sich fast Alles versammelt hatte, was Hamburg an tüchtigen Dilettanten zählt. Nach dem Requiem wurde Mendelssohn's rührendes Volkslied: „Es ist bestimmt in Gottes Rath“ von einer kunstgebildeten, durch anderweitige Leistungen bereits seit längerer Zeit ehrenvoll bekannten Dilettantin, Fräul. *Behrens*, in ungemein ansprechender Weise vorgetragen, und nach der hierauf vom Orchester gespielten Ouverture zum Märchen von der schönen Melusine sprach der jetzt hier anwesende Lübecker Dichter *Geibel* in gebundener Rede angemessene Worte der Erinnerung, des Dankes und der Trauer, worauf der Chor aus Mendelssohn's Paulus: „Siehe wir preisen seelig“ und Klopstock's „Auferstehen!“ in der *Graun*'schen Composition, den Schluss der so entsprechenden als erhebenden Feierlichkeit bildete, deren Eindruck ein langer, nachhaltiger sein wird.

Küchens Oper, „der Prätendent“ ist zu Hamburg innerhalb acht Tagen dreimal unter Leitung des Componisten aufgeführt worden und hat ungemein gefallen. Es ist seit längerer Zeit die erste Oper, die hiesigen Ortes wirkliche Sensation erregt.

Der Verwaltungsausschuss der *Mozartstiftung* in Frankfurt am Main hat seinen neunten Jahresbericht (bis Ende Septbr. 1847) erstattet. Es erhellt aus demselben, dass die Theilnahme und die Unterstützung, welche jener Stiftung zu Theil wird, leider sehr gering ist, so dass der Fonds sich nur sehr langsam vermehrt und die Erreichung des Hauptzweckes, die Gründung eines grossen Musik-Conservatoriums, noch in weiter Ferne liegt. — An Geschenken gingen ein 26 Fl. 9 Kr.; das statutenmässige jährliche Concert des Liederkranzes brachte einen Reinertrag von 456 Fl. 6 Kr.; die Zinsenerübrigung betrug 301 Fl. 3 Kr. — Das Kapitalvermögen beträgt jetzt 19,935 Fl. 11 Kr. — Der jetzige Inhaber des Stipendiums der Stiftung ist *Kaspar Jacob Bischoff* aus Ansbach, gegenwärtig in München und namentlich unter Leitung des Hofkapellmeisters *Stunz*. Mit Genehmigung des Verwaltungs-Ausschusses wird er sich nach Leipzig begeben, um da seine Studien fortzusetzen.

Am 26. November ist auf dem italienischen Theater zu Paris *Verdi's* Oper: „Jerusalem“ zum ersten Male aufgeführt worden, scheint jedoch nicht sehr angesprochen zu haben.

An der Pariser komischen Oper gefiel eine einaktige Oper: Le Braconnier, Buch von Leuven, Musik von *G. Hequet*. Die Musik soll sehr hübsch sein.

Am 25. November wurde im Hofoperntheater zu Wien zum ersten Male aufgeführt: „Martha“, komische Oper von W. Friedrich, Musik von *Flotow*. Der Erfolg war glänzend: der Componist wurde nicht weniger als sechzehnmal gerufen.

Der kürzlich in Leipzig verstorbene Kaufmann *Emil Friedrich Marx* hat dem Leipziger Theaterpensionsfonds so wie dem dasigen Orchestermitglieder-Pensionsfonds jedem ein Legat von 500 Thlr. hinterlassen.

Johann Strauss aus Wien hat von der Königin von Preussen, an deren Namenstage er in Charlottenburg die Tafelmusik dirigirte, ausser einem ansehnlichen Geschenk eine kostbare goldene Dose erhalten.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Am 15. December geben wir, gleichzeitig mit Spohr's 4tem Pianoforte-Trio, aus:

Das sehnlichst erwartete neueste Werk des

genialen Tondichters Alexander Fesca:

Buch der Lieder für Pianofortespieler,

ein Lieder-Album (ohne Worte) für Pianoforte solo.
Op. 56. 1tes Heft. Preis 1 Thlr.

Das ganze Werk wird in etwa 4 Heften vollständig und soll in demselben das Lied in den verschiedensten Gattungen seine Bearbeitung und in geistreicher und characteristischer Conception — seine Vertretung finden.

Der Inhalt des ersten Heftes besteht in: 1. Romanze, 2. Jagdlied, 3. Ballade, 4. Kriegslied, 5. Sehnsucht, 6. Barcarole.

Fesca hat sich bereits durch seine innigen Lieder sowohl, als durch seine trefflichen Pianofortecompositionen, einen bedeutenden Namen verschafft, wir sparen daher jede weitere Anpreisung des Werkes.

Schuberth & Comp., Hamburg u. Leipzig.

So eben erschien die 7. bis 9. Lieferung von

Gassner, Universal-Lexikon der Tonkunst
à 9 Sgr.
und ist durch alle Buch- und Musikhandlungen zu erhalten.

F. H. Köhler in Stuttgart.

An Musikfreunde.

Zur Nachricht dass die grosse **musikalische Unterhaltungsbibliothek** von E. Ortlepp „**Instrumental- und Vokal-Concert**, 16 Theile“, den Subscribenten auf **Gassner Universal-Lexikon der Tonkunst** zu 1 Thlr. = 1 Fl. 48 Kr. abgelassen wird.

F. H. Köhler in Stuttgart.

Jenny Lind's Lieblings-Gesänge,

durch welche sie überall das Publicum entzückte, sind die ihres Landsmannes, des berühmten Liedercomponisten **Lindblad.**

In unserem Verlage ist davon, mit dem Portrait der gefeierten Sängerin geziert, eine vollständige Ausgabe mit deutschem und schwedischem Text in 10 Heften (zu ½ bis 1 Thlr.) erschienen. Die Leipziger musikal. Zeitschrift sagt in Nr. 10 darüber:

„Anspruchslose und eigenthümliche, fremde aber reizende Klänge sind ihr Inhalt; wie die Dichtung so Melodie und Harmonie, — Alles wirkt darauf hin: einfach, edel, sinnig und schön ein poetisches Ganze zu bilden.“

Das grösste Furore machte aber Jenny Lind durch den meisterhaften Vortrag der reizenden ihr dedicirten **Solfeggien**, 12 Salon-Etuden vom Kapellm. **Krebs.** (2 Hefte zu 1½ Thlr. und 2 Thlr.) Nach dem Ausspruche der grossen Sängerin sollen diese Etuden die schönsten und zweckmässigsten in ihrem Genre sein, trefflich zur Bildung und zum Vortrage geeignet.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Digitized by Google

Im Verlage der Unterzeichneten sind heute erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Sechs Lieder

(1. *Tröstung*, von Hoffmann v. Fallersleben. 2. *Frühlingslied*, von Klingemann. 3. *An die Entfernte*, von Lenau. 4. *Schilflied*, von Lenau. 5. *Auf der Wanderschaft*, von Lenau. 6. *Nachtlied*, von Eichendorff.)

mit Begleitung des Pianoforte

componirt

von

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY.

Op. 71. Preis 23 Ngr.

Leipzig, am 4. December 1847.

Breitkopf & Härtel.

Bei **B. Schott's** Söhnen in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Grand Duo

pour Piano et Violon

sur la Gazza ladra

par

De Beriot et Osborne.

In unserem Verlag ist erschienen:

Thematisches Verzeichniss

im Druck erschienener

Compositionen

von

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY.

Preis 1 Thaler.

Leipzig, im December 1847.

Breitkopf & Härtel.

Bei **G. W. Körner** in Erfurt erscheint im Laufe des Jahres 1848:

Fischer-, Mendelssohn- und Rinck-Album.

Ein Gedenkbuch dankbarer Liebe und Verehrung für die grossen Todten, wie auch ein Handbuch für katholische und protestantische Organisten, Orgel-Componisten und Freunde des Orgelspiels, mit Beiträgen von Original-Compositionen der besten Meister. — Ein ausführlicher Prospectus über das grossartige Unternehmen ist durch jede Buchhandlung gratis zu beziehen.

An die Verehrer Rinck's!

Ist von Seiten des Comité für das **Rinck-Album** durch seinen Schriftführer und Leiter dieses Unternehmens auch vor wenig Wochen den meisten der verehrten Herren Theilnehmer schriftlich dankende Mittheilung u. s. w. gemacht worden, so bedarf es doch noch der öffentlichen Danksagung an Dieselben, sowie der Benachrichtigung vom herrlichsten Gelingen dieses Ehrendenkmales. Ja, haben Sie den innigsten, herzlichsten Dank!

Hat sich das Erscheinen desselben auch etwas verzögert, so wird es nichts destoweniger ein Werk, wie noch keines vorhanden ist, denn das ganze civilisirte Europa hat sich in seinen besten Künstlern dabei betheiliget. — Nicht minder freudig wird gewiss auch die Nachricht von Allen begrüsst werden, dass Schott in Mainz — der langjährige Freund des seeligen Rinck — in der brillantesten Ausstattung dieses Album zu Tage fördert, dass ein ausgezeichneter französischer Künstler — ein Hausfreund des Seeligen — das herrliche Portrait des grossen Todten dazu lieferte und dem Werke eine aus allen vorhandenen Quellen und mehreren hundert Original-Briefen, so wie hinterlassenen Papieren u. s. w. ausgeführte Biographie vorausgeht, auch mehrfache von ihm noch vorgefundene, durch seinen würdigen Sohn uns mitgetheilte Orgelcompositionen allen anderen voranstehen, was Alles im nicht geringen Maasse alle Kunstfreunde wahrhaft beglücken dürfte. — Nächstens wird der Herr Verleger Näheres mittheilen.

Dabei sei uns noch die Bemerkung gestattet, dass Herr G. W. Körner in Erfurt eine Fortsetzung seiner vielfachen bisherigen Sammlungen, als: des angehenden, des fortschreitenden Organisten u. s. w. in einer wieder ähnlichen aber neu bezeichneten Sammlung „der wohlerfahrene Domorganist"! herauszugeben beabsichtigt und dieser Benennung, da ihm die grosse Theilnahme an dem wahren Ehrendenkmale bekannt geworden war, zugleich noch das Aushängeschild: „Rinck-Album" beizufügen gedenkt, bei dem deshalb ausgegebenen Prospekt aber zugleich erst noch die Tonkünstler zu Einsendungen einladet. —

Wollen wir gegen eine dergleichen kaufmännische Speculation vor der Hand nichts weiter bemerken, so doch dies, dass wir aufmerksam machen, jetzt eine Verwechselung bei einer solchen Ankündigung nicht Stattfinden zu lassen, obgleich für die resp. Theilnehmer sie in Wirklichkeit nicht Platz nehmen kann, und das grössere Publikum das wahre Rinck-Album, aus „Schotts Söhne" Verlag in jeder Hinsicht sehr bald erkennen wird.

Weiteres wäre nur nothgedrungene Mittheilung.

Nur das noch, dass, wenn irgend Mittheilungen, Anfragen u. s. w. von Seiten der Herren Theilnehmer an den Comité noch gemacht werden sollten, ausser der in der kürzlich gemachten schriftl. Zusendung bemerkten Musikalienhandlung auch ferner in Leipzig die Musikalienhandlung von C. F. Leede (Commiss. v. Sch. S.) deren für den Comité in Empfang nehmen wird.

Leipzig, im November 1847.

Der Comité des bei Schotts Söhnen in Mainz erscheinenden Ehrendenkmales, des

„Rinck-Album."

Verkauf einer Londoner Pedal-Harfe.

Dieselbe ist von **J. A. Stumpff** in London gebaut, mit 8 Pedalen, vollständig und gut besaitet und eben so vortrefflich im Tone als elegant und reich im Aeusseren ausgestattet.

Der Preis ist 300 Thlr. — Es bietet sich hierdurch eine vortheilhafte Gelegenheit, ein für den **Concertsaal** und das **Theater** jetzt unentbehrlich gewordenes Instrument in erprobter Vorzüglichkeit für einen verhältnissmässig billigen Preis zu erwerben.

Mit dem Verkaufe ist beauftragt die Musikalien- und Instrumenten-Handlung von

C. A. Klemm in Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten December. **Nr. 50.** 1847.

Inhalt: Ueber den Zustand der Musik bei den alten Griechen etc. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Neapel. Aus Udine. Aus Algier. — *Recension.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber den Zustand der Musik bei den alten Griechen, u. s. w.

von

C. Fortlage, Prof. in Jena.

(Beschluss.)

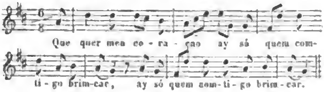
Beim Anfange unserer gegenwärtigen musikalischen Ausbildung existirte eine Gliederung der Tonarten nur im Volksgesang und in den Choralmelodieen der Kirche. Im kunstmässig ausgebildeten Musiksatze, bei Palestrina sowohl als bei seinen Vorgängern, erscheint alle Melodie als untergegangen in einem Chaos, worin nur Brocken aller sieben Tonleitern schwimmen, und worin so zu sagen Alles möglich ist. Einen solchen Zustand kannte das Alterthum niemals. Der Anfang seines Musiksatzes war der reine und entschiedene Dorische Gesang, dem sich dann der Phrygische, Lydische u. s. w. in starren Gegensätzen anschlossen. Die Schönheit wurde in der Reinhaltung und selbständigen Ausbildung dieser Elemente gesucht, sodann darin, dass dem dorischen Elemente sein Primat nicht entzogen werde. Dies sind für unseren musikalischen Standpunkt lauter wildfremde Sitten. Uns ist nichts leichter und geläufiger, als das Vermischen der Tonarten, weil unsere Musik sich einem Zustande entwunden hat, in welchem ihr completes Chaos dominirte, indem es darin kein Dur und kein Moll gab, sondern nur ein zu harmonischen Wohllauten geordnetes unentschiedenes Chaos von Melodie, bei welchem gewohnheitsgemäss immer entweder die blose Octave, oder die Octave mit der Quinte, oder auch wohl der Durakkord, niemals aber der Mollakkord, den Beschluss machte. Dies war allerdings der Anfang der harmonischen Evolutionen, in denen die Grösse unserer Musik besteht. Dieser Harmonik gingen jedoch zuerst da recht die Augen auf, als sich ihr chaotisches Gebiet in den lebenerweckenden Gegensatz des Dur und Moll organisch zu gliedern begann. Der Gegensatz des Dur und Moll war der erste Grundstein einer neuen Gliederung der sieben Tonarten, der sich aus dem chaotischen Dunkel eines träumerischen Versuches von allem Möglichen losrang. Denn, als man diese organische Grundgliederung unserer Harmonik näher in's Auge fasste, siehe da entdeckte man darin sogleich zwei der alten wohlbekannten Tonleitern, die Lydische und die Hypodorische, gegen die nun die fünf übrigen in den Hintergrund traten und entweder, wie die Dorische, fast völlig verschwanden, oder, wie die Phrygische, in die dominirenden Elemente, so gut es gehen wollte, einschmolzen. Dabei erkannte man fast einstimmig dem Dur ein eben so grosses Primat über das Moll zu, als das Alterthum dem Dorischen Element über das Lydische zugestanden hatte.

Diese überwiegende Befähigung zur Auffassung des Lydischen Tongeschlechts war im Mittelalter entweder durch die psychische Stimmung der christlichen Völker, oder durch die Entwickelung der Harmonie vom Durakkord aus, oder, was wohl das Wahrscheinlichste ist, durch ein gegenseitiges Ineinandergreifen beider Umstände vorbereitet. Ein Ueberwiegen des Durakkords über den Mollakkord zeigt sich darin, dass bei Palestrina und den Aelteren der Mollakkord in keinem Falle für tauglich gehalten wird, den Schlussakkord zu bilden. Von diesem Standpunkt aus ist es auch aufzufassen, dass den Alten die Weglassung der Terz beim Schlussakkord nicht das Hohle und Unbehagliche hatte, was für uns damit verbunden ist. Das Unbehagen entspringt nämlich blos daraus, dass das Ohr zweifelt, ob es die grosse oder kleine Terz suppliren solle. Wo dieser Zweifel nicht Statt fand, klang die Quinte nicht hohl. Denn die Phantasie verstand immer Dur, und supplirte die fehlende Terz mit derselben Bereitwilligkeit, womit unser Ohr noch heute zur blosen Terz vorkommenden Falls die fehlende Quinte supplirt. Der Erste, welcher die Kühnheit beging, den Mollakkord zum Schlussakkorde zu machen, durchbrach diesen engen Cirkel des mittelalterlichen Geistes, und legte den Grund zu einer reicheren Articulation der Tonwirkung, deren Folge war, dass sich Dur und Moll wie zwei verschiedene musikalische Welttheile trennten, in deren Mitte das Dorische dermaassen zwischen inne liegt, dass es sich durch die Art der Modulation an's Moll, durch den Schlussakkord an's Dur anlehnt. Dem Durakkord entsprach nun die Lydische Scala, dem Mollakkord die Hypodorische. Doch stand dabei die Hypodorische Scale wieder insofern zurück, als man sich in heraufsteigender Ordnung noch nicht völlig an sie gewöhnen konnte, und ihr daher ein Stück aus der Lydischen Tonleiter einflickte. Bei diesem Punct ist bisher die Theorie mehrentheils stehen geblieben, obgleich die lebendige Praxis mehr oder weniger über denselben hinausstrebte.

Es leuchtet aus dieser Entwickelung ein, dass es einen grossen Unterschied bildet, ob man blos nach einer

Digitized by Google

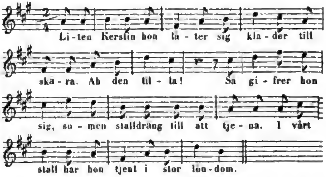
Tonleiter singt, oder ob man dieselbe auch harmonisch begreift. Das Mittelalter sang nach allen Tonleitern, aber es begriff auf harmonische Weise keine einzige, sondern näherte sich nur dem Begreifen der Lydischen und Dorischen durch den Durakkord, indem es sich noch in keinem anderen Akkorde zu beruhigen wusste, als in ihm. Das nächst Weitere, was gewonnen wurde, war das harmonische Auseinandertreten der reinen Lydischen und der Hypodorischen Tonleiter, dadurch dass man sich gewöhnte, im Mollakkorde ruhen bleiben zu können, ohne dabei nach einem Uebergange in's Dur zu verlangen. Dadurch wurde der reine Lydische und der Hypodorische Gesang für das Gebiet der Harmonie zuerst gewonnen und erobert, obgleich beide an sich selbst als Melodie lange vorhanden gewesen waren. Sie mussten aber aus ihrer Ueberschüttung durch den Geist des mittelalterlichen Satzes auf's Neue gerettet und gleichsam ausgegraben werden. Wir zählen so viele Tonleitern, als wir harmonisch auf vollkommene Weise begreifen, nämlich zwei, Dur und Moll, nach der Zahl der Akkorde, auf denen unser Ohr zu ruhen vermag. Würde sich unser Ohr in Zukunft gewöhnen, auf dem Septimenakkorde zu ruhen, oder auf dem Nonenakkorde, oder auf dem aus kleiner Terz und falscher Quinte zusammengesetzten, so würden wir zu Dur und Moll neue Tonleitern hinzugewinnen, d. h. wir würden harmonische Zusammenklänge nebst den aus ihnen entwickelbaren Tonfolgen als selbständige begreifen lernen, welche uns bis dahin nur als unselbständige erschienen waren. Gewisse Brasilianische Melodieen ruhen auf dem Septimenakkorde, und mögen daher das Gesagte verdeutlichen. Als Beispiel diene der folgende Schluss einer solchen (mitgetheilt von Mad. Vogler aus Bahia):



Dergleichen sind leichte wenig bedeutende Liedchen. Es käme darauf an, den Genius, der in ihnen lebt, auf eine ausgeführtere und nachdrücklichere Weise auszusprechen. Wem das gelänge, der würde eine neue Tonleiter erfunden, d. h. eine neue Modulationsscala für die harmonische Behandlung festgestellt und dem mittelalterlichen Chaos entrissen haben. Die Abänderung, welche wir in unserem harmonischen Systeme vorzunehmen hätten, um solche Brasilianische Melodieen darin ohne Entstellung aufzunehmen, ist gering und leicht. Andere fremdländische Melodieen, Schottische, Scandinavische, Chinesische, Peruanische, legen uns manchmal weit grösseren Zwang an. Sollen alle diese Unebenheiten geschlichtet, alle diese Räthsel gelöset werden, so stehen unserer Musik noch manche Bereicherungen bevor.

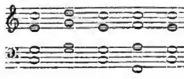
Auf diesem Entwickelungswege stehen nun die sieben Tonleitern der Alten als ewige Musterbilder vor Augen, als das unbedingt werthvolle Endprodukt einer früheren Periode musikalischer Schöpferkraft, deren Aufgabe war, die Tonleitern zuerst *durch den melodischen Instinkt zu finden*, während unsere Aufgabe ist, dieselben *durch den harmonischen Instinct zu reproduciren, und in einem erhöheten Elemente neu zu schaffen.*

Wir gingen auf diesem Wege von der mit dem Durakkord schliessenden Unentschiedenheit aus, und das Nächste, wozu übergeschritten wurde, war die articulirte Trennung einer Durtonleiter von einer Molltonleiter. Wir würden uns aber hier wieder schon viel zu sehr rühmen, wenn wir behaupteten, die letztere bereits völlig auf harmonische Weise bewältigt zu haben. Man betrachte z. E. folgende schwedische nach der alten s. g. Gamla-Scale (der Phrygischen Tonart der Griechen) gehende Volksweise (bei Geijer und Afzelius):



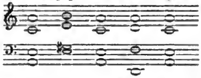
Dieselbe passt nicht in unser gegenwärtiges System. Um sie uns mundrecht zu machen, müssen wir *ihr* A in's Ais abändern. Dies ist ein Zeichen von Schwäche, und heisst die Flucht ergreifen vor einem Feinde, den man vielmehr besiegen sollte. Wenn daher neuere Componisten, wie Gade, in den ursprünglichen Tonfall des Scandinavischen Typus zurückzugehen suchen, so regt sich bei solchen dasselbe Postulat in der lebendigen Empfindung, was sich aus der Betrachtung des Griechischen Tonleitersystems dem Nachdenken ergibt, das Postulat, neben dem reinen Lydischen auch noch das reine Phrygische Element für unsere Harmonik zu erobern und so allmälig bis zu einer völligen Bewältigung des ganzen Tonleitersystems weiter zu schreiten. Welchen Gang diese gerade jetzt in warmem Eifer begriffenen Bestrebungen in Zukunft nehmen werden, lässt sich nicht im Voraus bestimmen, wohl aber lässt sich in abstracto eine gewisse Grenze der harmonischen Vollständigkeit angeben, welcher sich dieselben nähern müssen, wobei indessen die geniale Ausführung immer das eigentlich Interessante sein wird.

Unser Dur bewegt sich wesentlich und zunächst zwischen folgenden Akkorden:

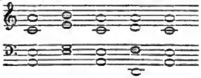


Digitized by Google

Unser Moll hingegen zwischen folgenden:



Im letzteren ist schon offenbar eine Vermischung beiderseitiger Harmonie. Das reine Moll würde sein:



Das letztere entspricht der Hypodorischen Scale der Alten:

a g f e d c h a.

Ruhe ich nun aber bei derselben Gruppe von Akkorden statt auf dem a auf dem d, so entsteht die Phrygische Tonart:

d c b a g f e d.

Man kann aber auch bei derselben Akkordgruppe auf dem Akkorde des e ruhen (besonders sobald man denselben in e Dur verwandelt). Dann erhält man die Dorische Tonleiter der Alten:

e d c h a g f e.

Es führt daher die freiere und vollere Entwickelung, welche neuere Componisten der Molltonart zu geben bestrebt sind, und durch welche eine grössere Articulation der in diesem harmonischen Knäuel eingewickelten Gegensätze in Aussicht tritt, nothwendig dem Ziele näher, die drei Hauptstufen, welche hier zu unterscheiden sind, als drei verschiedene Tonarten zu sondern, wie uns darin bereits die Griechen auf die sinnigste Art vorangeschritten sind. Dann würde der Mollton den allgemeinen Namen für drei verschiedene Tonarten darstellen, unter denen die Dorische der Oberdominante, die Phrygische der Unterdominante und die Hypodorische der Tonica entspräche.

Die Anwendung auf's Dur ist ebenfalls leicht gemacht. Hier entspricht die Oberdominante dem Hypophrygischen

g f e d c h a g,

die Unterdominante dem Hypolydischen

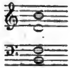
f e d c h a g f,

und die Tonica dem Lydischen Element. Auch hier muss eine solche reichere Entwickelung, ein solches articulirteres Ausblühen der harmonischen Grundlage in drei verschiedene Tonarten möglich sein, welche gegenwärtig noch bei uns chaotisch durch einander tosen.

Uebrig ist dann nur noch die Mixolydische Scale:

h a g f e d c h.

Diese führt der Analogie gemäss auf einen ganz neuen Schlussakkord, nämlich:



Ob es in Zukuft gelingen wird, diesen als einen dritten Grundakkord den Dreiklängen des Dur und Moll anzureihen, muss dahin gestellt bleiben.

Höchst interessant ist nun die verschiedene Gruppirung, welche die sieben Tonleitern empfangen, jenachdem man sie nach melodischen oder harmonischen Rücksichten zusammenstellt. Nach harmonischer Rücksicht entspricht, wie so eben gezeigt wurde,

das Lydische dem Hypodorischen,
das Hypolydische dem Dorischen,
das Hypophrygische dem Phrygischen,

wobei das Mixolydische als ein Indifferenzpunkt zurückbleibt. Nach melodischer Rücksicht entspricht, wie oben gezeigt wurde,

das Lydische dem Dorischen,
das Hypolydische dem Mixolydischen,
das Hypophrygische dem Hypodorischen,

wobei das Phrygische als ein Indifferenzpunkt zurückbleibt.

So wie jener Greis in Beziehung auf eine treffliche Frau sagte, er habe sein Leben damit hingebracht, am Ende auf bewusste Weise dort anzukommen, wo jene bereits mit zwanzig Jahren auf unbewusste Art gestanden, so sehen wir auch den musikalischen Genius unserer Zeit sich mühen, mit erhöhetem Bewusstsein das Ziel zu erreichen, welches der mit aller Gunst jugendlicher Musen und Grazien ausgestattete Griechengeist bereits vor dritthalb Jahrtausenden als ein ewiges Non plus ultra hinstellte, in dem bewunderungswürdigen Systeme seiner dreizehn Tonleitern.

Dasselbe steht jetzt zum ersten Male von allem Schutt und Zinder, der dasselbe im Flusse der Jahrhunderte überdeckt hatte, gereinigt und gesäubert den Blicken offen in seiner alten und ewig jugendlichen Schönheit, eine ausgegrabene Antike vom ersten Rang. Die falschen Lichter, welche unter dem Namen der enharmonischen und chromatischen Tonleitern die Nachgrabenden beständig irreführten und mit erlogenen Phantomen herumneckten, sind ausgelöscht, die von unverständiger Hand hinzugefügten entstellenden Zusätze und Umänderungen sind entfernt, und so glänzt das unschätzbare Denkmal in der reinen Harmonie seiner Urverhältnissse auf's Neue im hellen Tageslicht.

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Achtes Abonnement-Concert, im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 9. Dezember. Ouverture zu Faniska von L. Cherubini. — Arie aus den Puritanern von Bellini, gesungen von Fräul. *Sophie Schloss*. — Conzertstück für Pianoforte mit Orchester, componirt von C. M. von Weber, vorgetragen von Hrn. *Rudolph Willmers*. — Duett aus Zemire und Azor von L. Spohr, gesungen von Fräul. *Sophie Schloss* und Hrn. *Wiedemann*. — „La Sylphide", Caprice et Etude; „Flieg' Vogel, flieg", Fantasie, für Pianoforte solo, componirt und vorgetragen von Herrn *Rudolph Willmers*. — Symphonie von *N. W. Gade*. (A moll. Neu, Mscrpt.)

Digitized by Google

Die Ouverture zu Faniska wurde vortrefflich ausgeführt und, wie immer, mit lebhaftem Applaus aufgenommen. Die Jahre scheinen machtlos an diesem ausdrucksvollen und feurigen Tonstücke vorüberzustreichen. Bei keinem Componisten tritt die wunderbare Verschmelzung von kältester Besonnenheit und glühendster Begeisterung zugleich überzeugender in den Sinn, als bei Cherubini. Jede Note in dieser Ouverture scheint auf's Schärfste berechnet von dem Verstande und zugleich die freiwillige und unmittelbare Gabe der feurigsten Fantasie zu sein.

„Wie machen wir's, dass Alles frisch und neu
Und mit Bedeutung auch gefällig sei?"

Die Antwort auf diese Frage liegt in der brüderlichen Thätigkeit jener zwei scheinbar sich feindlich gegenüberstehenden Vermögen. Doch ist diese Vereinigung Cherubini nicht in allen seinen Stücken gelungen, und zuweilen zeigt ein trockenes, dass das Streben nach Bedeutung von der gefälligen Fantasie nicht gehörig unterstützt worden ist. — Die Arie aus den Puritanern sang Fräul. *Schloss* mit gewohnter voller schöner Stimme und warmer Empfindung. Auch das Duett von Spohr wurde von ihr und Herrn *Wiedemann* gut gesungen und beifällig aufgenommen.

Herr *Willmers*, erst sechsundzwanzig Jahre alt, hat sich sehr jung schon, seit seinem siebzehnten Jahre etwa, in die vordersten Reihen der Pianofortevirtuosen einrangirt und Frankreich, England, Deutschland, Dänemark, Schweden, Italien haben ihn bereits gehört, bewundert und bezahlt. Wir wollen daher nicht wiederholen, was bekannt ist. Das Weber'sche Conzertstück, womit der Künstler begann, scheint uns zu einer Virtuosenproduction nicht mehr recht geeignet. Es ist zu oft gehört worden, hat als Composition nicht Fonds genug, um als solche immer von Neuem zu fesseln, und bietet nicht genug Zauberbravour, um die gespannte Erwartung auf die Fertigkeit eines heutigen Pianofortevirtuosen zu befriedigen. Diese Ansicht bewährte sich an dem verhältnissmässig geringeren Beifalle des Publicums, gehalten gegen den nachherigen, wo der Künstler in seinen eigenen Solovorträgen mit seiner erstaunlichen Fertigkeit blank, von dem Orchester ungestört und unüberdeckt hervortrat. Hier folgte seinem Spiele stürmischer Applaus, der zuletzt nicht endete, bis er sich wieder an's Instrument setzte und eine Piece zugab.

Im zweiten Theil erschien Gade's neue Symphonie. Die freudige Spannung darauf gab das Publicum durch feurigen Empfang des Componisten kund, da er an das Pult trat. Mit grösster Aufmerksamkeit wurde das ganze Werk angehört und rauschend applaudirt. Es fand eine entschieden günstige Aufnahme. Die Symphonie ist durchaus bedeutend, durchaus eigenthümlich, und erinnert weder an die eines anderen Componisten, noch an Gade's zwei früher erschienene. Warme Gefühlsstimmungen, tiefe Seelenaccente, originelle Bilder, spannende Instrumentaleffecte zeigen sich überall. Ein ausgeführtes Urtheil werden wir nach öfterem Hören und ruhigerem Betrachten des Werkes in der Folge zu geben versuchen. Das Orchester spielte mit sichtbarer Liebe und Begeisterung.

Neapel. Der ital. Sommer, gewöhnlich trocken, mitunter sehr warm, brachte uns dies Jahr eine traurig dürre Opernsaison, die selbst die Opera buffa nicht aufzuheitern vermochte. Der hiesige Omnibus sagt unter Anderem hierüber: „Das Teatro Fondo seufzt. Olivo, Don Pasquale's sehr lustiger Bruder, macht weinen; selbst der Elisir hat viel von seiner Zauberkraft verloren." Unglücklicherweise stürzte — verdienterweise — die neue Oper Irene des hiesigen Maestro *Battista* ganz. Somit wäre von hier aus nur noch als Neuigkeit zu berichten, dass die *Pixis* abermals für die hiesigen k. Theater, von Ostern 1848 angefangen, bis Ende der Fasten 1849 engagirt ist. Da auch sie das Schicksal mit allen heutigen Sängern, selbst vom heutigen ersten Range, theilt und im Verhältniss der Massenzunahme der modernen Opern als Künstlerin abnahm, in den letzten Jahren sich auch keiner erwünschten Aufnahme auf der Bühne mehr erfreuen konnte, so ist ihr zu jenem Engagement in Neapel, wo sie vor Jahren Lorbeeren geerntet, nur Glück zu wünschen.

Ein Buch das mir unlängst in die Hände kam, verdient hier erwähnt zu werden. Sein Titel ist: Musing of a Musician: a Series of popular sketches, illustratives of Musical Masters and Musical People. By Henry C. Lunn, Asociate of the Royal Academy of Music. London, 1846. Bei aller leichten Haltung des Ganzen findet der Leser hier manches Interessante und Treffende. Nur Einiges hiervon über die angenommenen drei Musikschulen. Herr Lunn sagt hierüber Folgendes. „Der vorwaltende lebendige Styl *Rossini's* und seiner Nachahmer ist streng der glühenden Einbildungskraft der Italiener angemessen, aber im auffallenden Contraste mit der deutschen Schule. Das Ziel des deutschen Componisten ist viel höher. Er begnügt sich keineswegs mit dem Dolce far niente-Styl (sic) der Italiener, sondern appellirt auch an den Verstand, und betrachtet die Musik als eine gewaltige allgemeine Sprache, welche die edelsten Gefühle zu erwecken im Stande ist. Du kannst vom ersten Anhören einer Composition bezaubert sein, aber beim zweiten und dritten Vortrage wirst du neue Schönheiten in ihr entdecken. Man hört ausdrucksvolle Gesänge, eine gediegene Instrumentation, und fühlt sich unter den Einflüssen einer mächtigen Gewalt. Es ist die Poesie der Klänge und ihre Oper ist ein episches Gedicht. So wie das Volk selbst, ist sie nachdenkend (meditative) und voll intellectueller Kraft. Immer neue Ideen und neue dramatische Effecte aufführend, betrachten die Deutschen die Kunst als eine unerschöpfliche Mine, die ihre reichen Schätze allen Jenen, die Ausdauer genug besitzen, ihre verborgenen Quellen aufzusuchen, darbietet. Sind die Italiener von der Eleganz eines Moore begünstigt, so besitzen die deutschen alle Gedanken und Erhabenheiten eines Milton.

Ganz verschieden ist die französische Schule. Vive la guerre et vive la danse! ist das Motto ihrer Componisten, und in den meisten ihrer Werke sind diese beiden Ideen vorherrschend. Es ist die Musikschule des militärischen Tanzmeisters (of the military dancing master). Wenigstens hat sie immer etwas Angenehmes, und selbst

Digitized by Google

die vorurtheilsvollste Person wird Manches von Auber mit Vergnügen anhören.

In England ist kein Mangel an wahrem Gefühl für die Musik, aber sein Gefühl ist noch nicht ganz entwickelt."

Diese richtigen Bemerkungen des Herrn Lunn geben zugleich den Schlüssel zur modernen italienischen Oper, die streng genommen ein ungleichartiges Compositum benannter drei Schulen ist, während die ältere italienische Oper nur ihrer Schule allein angehörte. Das Rezept wäre ungefähr — veniam impetro —:

Rp. Scholae italic. — gallic. ää part. aequal. Fiat massa p... consperge pulv. schol. german. D. U.

Udine. In der hiesigen Augustmesse begann die Oper am 24. Juli mit Verdi's Attila. Die *Sophie Cruvell* (aus Bielefeld), von der bereits im Frühlingsbericht aus Venedig, wo sie zum ersten Male die Bühne betrat, mit Lobe die Rede war, hat hier ebenfalls ungemein starken Beifall eingeerntet. Ihre schöne jugendliche Gestalt, hübsche, umfangreiche, geläufige Sopranstimme und gute Gesangsmethode sind Hauptvorzüge, denen er nicht ausbleiben kann. Nächst der Prima Donna wurde Tenor *Palma* (Castel, ein Spanier) und Bassist *Lovati* stark applaudirt; alle Drei abermals in den nachher gegebenen Due Foscari. In ihrem Benefiz fand die *Cruvell* eine sehr glänzende Aufnahme; bei welcher Gelegenheit Gedichte auf sie nebst ihrem litographirten Bildnisse (mit einem nicht sehr ähnlichen, etwas ältlichen Gesichte) vertheilt wurden und Herr *Palma* ein spanisches Lied sang.

Algier. Hier wurden diesen Sommer bei afrikanischer Hitze mehrere italienische Opern (Ernani, Barbiere, Semiramide) mit mittelmässigen Sängern und starkem Beifalle gegeben.

Recension.

Der Unsterbliche. Ein Roman aus dem Künstlerleben, von *Carl Gollmick*. Leipzig, Verlag von Christian Ernst Kollmann. 1848.

„Was soll die Absicht des Romandichters sein?" fragt Victor Hugo; und antwortet: „Er soll in einer anziehenden Fabel eine nützliche Wahrheit ausdrücken. Und wenn einmal diese Grundidee gewählt, diese erläuternde Handlung erfunden ist, muss dann nicht der Verfasser, um sie zu entwickeln, eine Form der Ausführung suchen, die seinen Roman dem Leben ähnlich, die Nachahmung dem Modell ähnlich macht? Und ist nicht das Leben ein wunderliches Schauspiel, in welchem der Gute und der Schlechte, der Schöne und der Hässliche, der Hohe und der Niedere mit einander vermischt sind, ein Gesetz, das im Bereiche der Schöpfung immerfort giltig sein wird, muss man sich dann darauf beschränken, ganz finstere Gemälde auszuarbeiten, wie gewisse flämische Maler, oder, wie die Chinesen, ganz helle, da doch die Natur durchaus den Kampf des Lichtes und des Schattens zeigt?"

Die Forderungen, welche Victor Hugo an einen Roman macht, hat der Autor vorliegenden Buches auf sehr geschickte und interessante Weise wirklich erfüllt. Er hat dem nachfolgenden Virtuosengeschlechte, namentlich auf dem Pianoforte, einige inhaltsschwere Wahrheiten in lebensvoller Schilderung wärmer und eindringlicher vor Augen gebracht, als es alle Journalscherze und Raisonnements je gethan. Und das thut Noth, denn die Gierde, die ungeheuer gesteigerte Fertigkeit auf dem Pianoforte zu erreichen, ja zu überbieten, ist noch immer im Zunehmen begriffen; noch immer setzt eine zahlreiche Jugend ihr physisches und geistiges Leben daran, oder wird von geldgierigen, herzlosen Eltern dazu gezwungen, während das Publicum für blose Virtuosenleistungen bereits abgespannt und gleichgiltig ist, die Conzertsäle leerer, die Aussichten auf dadurch zu gewinnenden Ruhm und pekuniären Gewinn immer problematischer werden. Hier sehen wir als Hauptbild einen durch seinen gewissenlosen Vater um seine Jugend und fast um sein edleres Selbst betrogenen, heraufgequälten und gezwungenen Virtuosen, den aber das Schicksal durch ein edles, reines weibliches Wesen, eine ächte Kunstnatur, zur Erkenntniss und Umkehr bewegt und bringt. Neben dem Hauptcharakter bewegen sich eine Menge Licht- und Schattenfiguren aus der Musikwelt, alle scharf und ergötzlich gezeichnet, keine ein kopirtes Individuum, und alle doch gleich als dem wirklichen Leben entnommen erkennbar. Wie schon angedeutet, ist der Roman, abgesehen von seiner inhaltschweren Tendenz, selbst für Solche, welche nur nach interessanter Erzählung verlangen, eine höchst befriedigende Lecture. Die Situationen sind bedeutend, der Gang der Geschichte und der Schicksale spannend bis zu Ende, die Darstellung pikant, leicht, humoristisch, ähnlich der in den Musäus'schen Volksmärchen. Vielleicht wäre das Verhältniss Cäsar's, des Helden der Geschichte, mit seiner zweiten Geliebten ein wenig breiter auszumalen gewesen, um unser Interesse dafür noch wärmer zu erregen. Der Verfasser hätte uns hier ein wenig länger hinhalten, ein wenig mehr spannen und peinigen sollen. Je länger der Leser den Athem ängstlich zurückzuhalten gezwungen wird bei der Hauptverwickelung, je freudiger, voller und befriedigter athmet er auf bei der unerwarteten und glücklichen Auflösung. — Jedenfalls beweist dieser Roman, dass Herr *Gollmik* hier das geeignetste Feld für sein Talent gefunden hat. Möge er es fleissig fortbebauen. Eine gute Ernte wird ihm nicht entgehen.

Dn.

Feuilleton.

Aller Orten findet eine Todtenfeier *Mendelssohn Bartholdy's* Statt. In Berlin veranstaltete die Singakademie, deren Mitglied der Verstorbene war, ausser der bereits erwähnten eine zweite, wobei nach dem Choral: „Dir, dir will ich mich ganz ergeben" und dem Chore: „Siehe, wir preisen seelig" aus dem Paulus, Mozart's

Requiem unter *Rungenhagen's* und *Grell's* Leitung aufgeführt wurde. — In Brandenburg hatte der Musikdirektor *Seyffert* — in Breslau der Organist *Freudenberg* eine derartige Feierlichkeit veranstaltet. — Ferner in Magdeburg — in Frankfurt am Main (wo am 12. November der Elias aufgeführt wurde) — in Hamburg, worüber bereits S. 852 berichtet wurde.— Der Verein für geistliche Musik in London verband die Todtenfeier mit der schon vorher bestimmten Aufführung des Elias am 17. Novbr. Die Einleitung bildete der Trauermarsch aus Händel's Saul. Die Gesellschaft hat übrigens beschlossen, eine Unterzeichnung zu eröffnen, um dem Componisten in London ein Denkmal zu setzen. Die Königin und Prinz Albert haben bereits 50 Pfund Sterling beigesteuert. — In Bautzen fand eine Todtenfeier am 21. November Statt. Musikdirektor *Hering* führte mit dem dasigen Gesangvereine ausser Mendelssohn'schen Compositionen verschiedene Stücke von Schicht, Romberg, Hering u. A. auf. Der Saal war schwarz decorirt, Mendelssohn's Bild aufgestellt und mit einem Lorbeerkranze, Blumen und Sternen umgeben. — In Augsburg hatte die dortige Liedertafel eine Gedächtnissfeier Mendelssohn's am 22. Novbr. veranstaltet. *Sophie Schröder* sprach ein von *Ludwig Scharrer* verfasstes Gedicht, welches als Verbindung mehrerer Mendelssohn'scher Compositionen diente. Unter letzteren befanden sich namentlich Chöre aus der Antigone. — In Kassel wollte *Spohr* eine ähnliche Feier veranstalten; allein der Kurprinz-Mitregent (damals war der Kurfürst von Hessen-Kassel noch am Leben) untersagte aus unbekannten Gründen jede Feierlichkeit dieser Art.—Am 10. November führte die Abtheilung s'Hage des holländischen Vereines zur Beförderung der Tonkunst Mendelssohn's Oratorium Elias auf. Da den Tag vorher die Nachricht von dem Tode des Componisten eingetroffen war, so gestaltete sich diese Aufführung, bei welcher sämmtliche Sängerinnen in Trauerkleidern erschienen, ebenfalls zur Todtenfeier. — Ferner fand am 20. Novbr. zu *Lübeck* ein dem Andenken Mendelssohn's gewidmetes Conzert Statt, in welchem nur Compositionen von ihm aufgeführt wurden.

Am 20. November wurde *Gustav Schmidt's* Oper: „Prinz Eugen, der edle Ritter" in Weimar, der Vaterstadt des Componisten, unter dessen eigener Leitung zum ersten Male aufgeführt. Der Erfolg war ein höchst glänzender, und die Oper wird ohne Zweifel ein Repertoirstück werden. Auch die Aufführung war eine sehr gelungene: die Hauptpartieen wurden dargestellt durch Fräulein *Agthe* (Engelliese), Herrn *Götz* (Konrad) und Herrn *Hofer* (Jakob).

In Wien starb am 28. November *Johann Pokorny*, Bruder des Theaterdirektors *Franz Pokorny*, früher Kapellmeister in Pressburg.

Der Klarinettist Hofmusikus *Schmidt* in Wiesbaden ist zum Concertmeister ernannt worden.

Am 27. November führte in Breslau Musikdirektor *Heinze* seine neue, S. 837 dieser Blätter erwähnte Oper: „Die Reine in Tharond" zum ersten Male auf, erntete vielen Beifall und wurde mehrmals hervorgerufen. Das Buch zu der Oper ist von der Gattin des Componisten. (Bekanntlich ist *Heinze* aus Leipzig und war längere Zeit ein geschätztes Mitglied des dasigen Orchesters.)

Donizetti scheint sich in Bergamo etwas erholt zu haben, wenigstens was den Gesundheitszustand betrifft. Auch in geistiger Hinsicht äussert er mehr Theilnahme als früher an dem was um ihn her vorgeht. Indessen dürfte von einer wirklichen Genesung so bald noch nicht die Rede sein.

In Bremen gibt es ein Schiff, das den Namen *Mozart* — ein anderes, das den Namen *Haydn* führt.

Die Münchener Liedertafel gab am 22. November ein Vokalconzert zum Besten der Beseler-Sammlung, das eine reine Einnahme von 550 Fl. lieferte. — In Leipzig veranstaltete ein Comité ein Concert zum Besten der verwundeten Eidgenossen und der Hinterlassenen gebliebener Schweizer; der Reinertrag war 187 Thlr. 25 Ngr. Die musikalische Ausführung besorgte das Lepitz'sche Musikchor.

Druckfehler. In Nr. 45 pag. 778 in der Strassburger Nachricht soll es statt: Ein Chorpersonal von 24 Personen — von 42 Personen heissen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

In meinem Verlage erscheint am 20. December d. J. mit Eigenthumsrecht:

François Hünten, Pensées italiennes, 2 Marceaux de Salon pour le Piano. Op. 157.
Nr. 1. Thèmes de Donizetti.
„ 2. Thèmes de Bellini.

Leipzig, am 6. December 1847.

C. F. Peters, Bureau de Musique.

Durch alle solide Buchhandlungen zu beziehen:
In öffentlichen Aufführungen der letzten Zeit sind mit grösstem Beifall aufgenommen worden:

Adhémar. Seeräuber, Calabr. Räuber f. Bass à 5 Sgr.

Beethoven. Trauermarsch auf den Tod eines Helden, f. Piano 5 Sgr. zu 4 H. $7\frac{1}{2}$ Sgr., f. Orch. v. Schmidt $1\frac{1}{2}$ Thlr.

Curschmann. Willkommen du Gottes Sonne, 2stimmig, 10 Sgr.

Gumbert. Lied aus Italien f. Sopran, f. Alt, à 10 Sgr.

Gung'l, Joh. Petersburger Hofballquadrille, f. Orch. $1\frac{1}{3}$ Thlr., f. Piano 10 Sgr. Sommerlust-Polka, f. Piano u. zu 4 H. à 5 Sgr. Newalieder-Walzer f. Piano $12\frac{1}{2}$ Sgr., f. Orch. $1\frac{1}{2}$ Thlr.

Heller. Tarantella. Op. 53. Forelle von Schubert, Sérénade. Op. 56. La chasse, Rêveries. Op. 58. p. Piano à $\frac{1}{2}$ Thlr.

Miller. Geistertanz, f. Piano, $12\frac{1}{2}$ Sgr.

Halévy. Die Musketiere der Königin, vollst. Clavierauszug $5\frac{1}{3}$ Thlr., f. Piano 3 Thlr., zu 4 Händen 4 Thlr., Partitur und Orchesterst. Ouverture. Gr. Marsch u. alle Nr. einzeln.
— — Die Jüdin, der Blitz, die Königin von Cypern, vollst. Clavierauszug und alle Arr.

Kullak et Eckert. Gr. Duo sur d. mél. romaines et napolit. p. Piano et Violon concert., Op. 39. $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Jenny Lind's Hirtenlied mit verhallendem Ton, Mädchen aus Wärend, Tanzlied etc. in Heft IV. V., à 10 Sgr.

Lindpaintner. Kriegerische Jubelouverture f. Orch., 5 Thlr., Partitur 4 Thlr., f. Piano zu 4 H. 1 Thlr.

Liszt. Ungar. Sturmmarsch für Piano 25 Sgr., zu 4 Händen $\frac{3}{4}$ Thlr., f. Orch. $1\frac{1}{4}$ Thlr. Fantaisie sur Don Juan et Robert le diable, Elégie du Prince Louis de Prusse, p. Piano dito à 4 m. à $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Mendelssohn. 3 Volkslieder, 2stimmig, à 10 Sgr. Die linden Lüfte, Pilgerspruch, Mailied, Hexenlied aus Op. 8. u. 9., à 5 Sgr. 2e Quatuor p. Piano, Viol. et Vcelle. $2\frac{1}{2}$ Thlr., Sinfonie p. l'Orch. Op. 11. 3 Thlr., p. Piano à 4 mains $1\frac{1}{2}$ Thlr.

Digitized by Google

Meyerbeer. Musik zu Struensee f. Orch., f. Violinquatuor. 6 Lief., à ⅔ — 1 Thlr., f. Piano 3 Thlr., zu 4 Händen 4 Thlr., Ouverture, Polonaise etc. einzeln.
— — Ouverture aus: Vielka, ein Feldlager in Schlesien, f. Piano 22½ Sgr., zu 4 Händen 1 Thlr., f. Piano u. Violine conc. 1 Thlr.
— — Robert der Teufel, vollst. Clavierauszug und alle Arr.
— — Komm! Lied f. Sopr., dito f. Alt à 10 Sgr.
Mozart. Requiem. Mit hymnolog. Beilage 1 Thlr.
Paganini. Carneval von Venedig f. Violino, mit Quatuor 20 Sgr., mit Piano 25 Sgr.
Schäffer. Polkaständchen f. Orch. 20 Sgr., f. Piano u. zu 4 H. (nebst Cerrito-Polka u. Polonaise) 7½ Sgr., f. Männerquartett 20 Sgr., f. 1 Singst. 5 Sgr.
Spontini. Ouverturen aus Olympia u. Nurmahal f. Orch., à 3½ Thlr., f. Piano ⅔ Thlr., zu 4 Händen à 1⅓ Thlr.
Weber. Aufforderung zum Tanz, f. Orch. v. Berlioz, 3⅓ Thr., Ouverture aus Oberon, Freischütz u. Jubelouverture f. Piano v. Liszt und v. Ad. Henselt, à 1 Thlr.
— — Der Freischütz. Vollst. Clavierausz., deutsch u. italien. Text. Neue wohlfeile Originalausgabe. Subscriptionspreis 3⅓ Thlr.
Vieuxtemps et **Kullak.** Gr. Duo sur Vielka (Feldlager in Schlesien) p. Violon et Piano concert. Op. 24, dito p. Vclle. et Piano p. Herz à 1½ Thlr.
Wieprecht. Marsch der Berliner Schützengilde f. Piano 7½ Sgr., zu 4 H. 10 Sgr., f. Orch. 20 Sgr.

Berlin.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Im Verlage von **G. W. Körner** in Erfurt erscheinen auch für 1848 nachstehende Journale:

Euterpe, ein musikalisches Monatsblatt für Deutschlands Volksschullehrer, von **E. Hentschel.** 8ter Jahrg. 1 Thlr.

Urania, eine musikalische Zeitschrift für Deutschlands Organisten, herausgegeben von **G. W. Körner.** 5ter Jahrg. ½ Thlr.

Inhalt und Preis berechtigen beide Zeitschriften, allenthalben eingeführt zu werden.

Compositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy
im Verlage von Fr. Hofmeister in Leipzig.

Op. 3. **Quartett** für Piano, Violine, Viola u. Vclle. in H moll. (Göthe gewidmet.) 2 Thlr. 15 Ngr.
— — dasselbe, für 2 Pianofortes arrangirt. 2 Thlr. 10 Ngr.
— — dasselbe, für Pianoforte zu 4 Händen arrangirt. 2 Thlr.
Op. 4. **Sonate** für Pianof. und Violine in As. Neue Auflage. 27½ Ngr.
Op. 6. **Sonate** für Pianof. in E. 1 Thlr. 2½ Ngr.
Op. 7. **Sieben Characterstücke** f. Pfte. Neue Auflage. Heft 1 und 2.
Op. 12. **Quartett** für 2 Violinen, Viola und Vclle, in Es. Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.
— — dasselbe, in Partitur. 1 Thlr.
— — dasselbe, f. Pianof. zu 4 Händen arrangirt. 1 Thlr. 5 Ngr.
— — die Canzonetta daraus einzeln. 7½ Ngr.
Die Hochzeit des Camacho, komische Oper in zwei Acten. Klavierauszug mit Text. 7 Thlr. 15 Ngr.
Sämmtliche Nummern hieraus einzeln.
Die Ouverture für Pianoforte 2händig 15 Ngr., dieselbe f. Pianoforte 4händig 20 Ngr., Marsch und Ballets für Pianoforte 22½ Ngr.
Auswahl einzelner Nummern (Ouverture zu 4 Händen, 2 Duetten, 2 Terzetten, Arie f. Sopr., 2 Lieder, 2 Lieder mit Chor, Marsch und Ballets. 95 Seiten). 2 Thlr. 15 Ngr.

Erwiderung auf die Erklärung des Herrn *Mortier de Fontaine* im Humoristen Nr. 209, Mittwoch, den 1. September 1847.

Wer über einer Schlechtigkeit ertappt wird, der pflegt wohl heuchlerisch in Harnisch zu fahren, die Maske des gerechten Zornes vorzunehmen, und so dreist darauf los zu lügen und zu läugnen. Ist er aber aller Schaam entblöst, so schleudert er gar die Anschuldigung, die gegen ihn erhoben wird, auf den Ankläger zurück. In diesem Stadium der Unverschämtheit und Frechheit befindet sich Herr Mortier de Fontaine und liefert den Beweis dafür in jener gegen mich gerichteten Erklärung im Humoristen. Er hat eine meiner Etuden unter seinem Namen drucken lassen; — nun dreht er die Sache um, und beschuldigt mich des Diebstahls — will mich nicht einmal kennen. —

Ruhig im Bewusstsein meiner guten Sache antworte ich auf die wüthend-lächerlichen Ausfälle des Hrn. M. d. F. mit einfachen Factis, nicht um mich vor ihm zu rechtfertigen (der den Hergang der Sache so gut weiss wie ich), sondern um im Interesse der Wahrheit vor ehrenhaften Männern meine Unschuld darzuthun, und das Publicum zu warnen, in gleiche Berührung wie ich, mit Hrn. M. d. F. zu kommen.

Herr M. d. F. behauptet also, er kennt mich nicht. Nun wahrlich, ich geize nicht nach dem Ruhme seiner Bekanntschaft.

Doch der Wahrheit die Ehre!

Vor einigen Jahren war es, da kam Herr M. d. F. nach Warschau, wo sein eigener Stiefvater, Herr Richard Noch, der noch heute in Warschau lebt, mir ihn vorstellte, und wo er zu verschiedenen Malen bei mir war. Bei einem dieser Besuche spielte ich Hrn. M. d. F. die in Frage stehende Etude, und sie gefiel ihm so, dass er mich bat, sie ihm zum Durchspielen zu geben. Ich weigerte mich lange (denn ich muss offen gestehen, dass H. M. d. F. in einer Reputation bereits stand, die eben kein Vertrauen erweckte); indessen da er mir sein Ehrenwort gab, keinen Missbrauch von meiner Güte zu machen, so nahm ich keinen Anstand, dem Hrn. M. seine Bitte zu gewähren, und händigte sie ihm selbst bei einem Besuche ein, den ich ihm in seinem Logis in Warschau, Hôtel de Rome Nr. 19 im 2ten Stock machte. Dies ist dieselbe Etude, die er später verballhornt durch einige kleine Abänderungen unter dem Namen „Papillon" als seine Composition hat drucken lassen.

Dass dieselbe mein Eigenthum ist, dafür kann ich die genügendsten Beweise beibringen. Sie liegen in dem Zeugnisse des alten ehrwürdigen, mit Ruhm gekrönten Nestors der polnischen Componisten *Joseph Elsner* und des ebenfalls im Auslande bekannten Organisten an der hiesigen evangelischen Kirche, Herrn *Freyer*. Beide können es auf ihr Ehrenwort bezeugen, dass sie die von mir herausgegebenen 12 Etuden sämmtlich von Nr. 1 bis 12 bereits mehrere Jahre früher als Herr Mortier nach Warschau kam, kannten. Herr Noch weiss sogar das Factum, dass ich seinem Stiefsohne meine Composition als freundschaftliches Andenken in einer Copie überlassen habe. Dies sind die Thatsachen, die ich als Entgegnung auf die Anklage wider mich anzuführen habe. Ich glaube, sie werden Herrn Mortier genügen, ihm, der laut der Worte seiner Erklärung „auf anonyme Verdächtigungen mit gebührender Verachtung schweigt."

Diesmal hat er es mit offen genannten Namen und bekräftigenden Namensunterschriften zu thun.

Ich glaube, die angeführten Thatsachen werden auch jedem unbefangenen und unparteiischen Leser genügen und ihn in Stand setzen, sein Urtheil in dieser Angelegenheit zu fällen.

Warschau, den 12. November 1847.

Joseph Nowakowski.

Wir bescheinigen hiermit durch unsere Namensunterschriften die Wahrheit der hier angeführten Thatsachen und namentlich, dass wir die fragliche Etude bereits mehrere Jahre vor der Ankunft des Herrn Mortier de Fontaine als Composition des Herrn Joseph Nowakowski gekannt haben.

Joseph Elsner, weil. Rector des Warschauer Conservatoriums und Professor der hiesigen Universität.

A. Freyer.

Digitized by Google

Lieder und Gesänge

von

Felix Mendelssohn Bartholdy

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen.

Op. 19. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 20 Ngr.

Dieselben einzeln: Nº 1. Frühlingslied, von Lichtenstein: *In dem Walde süsse Töne;* 5 Ngr. Nº 2. Das erste Veilchen, von E. Ebert: *Als ich das erste Veilchen;* 5 Ngr. Nº 3. Winterlied (schwedisch): *Mein Sohn, wo willst du hin so spät?* 5 Ngr. Nº 4. Neue Liebe, von H. Heine: *In dem Mondenschein, im Walde;* 7½ Ngr. Nº 5. Gruss, von H. Heine: *Leise zieht durch mein Gemüth;* 5 Ngr. Nr. 6. Reiselied, von E. Ebert: *Bringet des treuesten Herzens Grüsse;* 7½ Ngr.

Op. 34. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 25 Ngr.

Dieselben einzeln: Nº 1. Minnelied (altdeutsch): *Leucht't heller als die Sonne;* 5 Ngr. Nº 2. Auf Flügeln des Gesanges, von H. Heine: *Auf Flügeln des;* 5 Ngr. Nº 3. Frühlingslied, von C. Klingemann: *Es brechen im schallenden Reigen;* 5 Ngr. Nº 4. Suleika, von Göthe: *Ach, um deine feuchten Schwingen;* 5 Ngr. Nº 5. Sonntagslied, von C. Klingemann: *Ringsum erschallt;* 5 Ngr. Nº 6. Reiselied, v. H. Heine: *Der Herbstwind rüttelt die Bäume;* 7½ Ngr.

— — für das Pianoforte übertragen von C. Czerny. Pr. 20 Ngr.

Op. 41. Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass im Freien zu singen.

Im Walde: *Ihr Vögel in den Zweigen.* Drei Volkslieder v. Heine. Nr. 1. *Entflieh mit mir.* Nº 2. *Es fiel ein Reif.* Nº 3. *Auf ihrem Grab.* Mailied: *Der Schnee zerrinnt.* Auf dem See: *Und frische Nahrung.* Partitur und Stimmen. 1. Heft. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Op. 47. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 25 Ngr.

Dieselben einzeln: Nr. 1. Minnelied, von L. Tieck: *Wie der Quell so lieblich klinget;* 5 Ngr. Nº 2 Morgengruss von H. Heine: *Ueber die Berge steigt schon;* 5 Ngr. Nº 3. Frühlingslied, von N. Lenau: *Durch den Wald den dunkeln;* 7½ Ngr. Nº 4. Volkslied: *Es ist bestimmt in Gottes Rath;* 5 Ngr. Nº 5. Der Blumenstrauss, von C. Klingemann: *Sie wandelt im Blumengarten;* 7½ Ngr. Nº 6. Bei der Wiege, von Klingemann: *Schlummre und träume von kommender Zeit;* 5 Ngr.

Op. 48. Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass im Freien zu singen.

Der erste Frühlingstag: *O sanfter, süsser Hauch!* Die Primel: *Liebliche Blume.* Frühlingsfeier: *Süsser, goldner Frühlingstag!* Lerchengesang (Canon): *Wie lieblicher Klang!* Morgengebet: *O wunderbares, tiefes Schweigen.* Herbstlied: *Holder Lenz, du bist dahin!* Partitur und Stimmen. 2. Heft. Preis 1 Thlr. 10 Ngr.

Op. 57. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Pr. 25 Ngr.

Nº 1. Altdeutsches Lied, von H. Schreiber: *Es ist in den Wald gesungen.* Nº 2. Hirtenlied, von Uhland: *O Winter, schlimmer Winter.* Nº 3. Suleika, von Göthe: *Was bedeutet die Bewegung?* Nº 4. *O Jugend, o schöne Rosenzeit.* Rhein. Volkslied, v. Zuccalmaglio: *Von allen schönen Kindern auf der Welt.* Nº 5. Venetianisches Gondellied nach Th. Moore: *Wenn durch die Piazetta die Abendluft weht.* Nº 6. Wanderlied, v. Eichendorff: *Laue Luft kommt blau geflossen.*

Op. 59. Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, im Freien zu singen.

Nº 1. Im Grünen, von H. v. Chezy: *Im Grünen erwacht der frische Muth.* Nº 2. Frühzeitiger Frühling, v. Göthe: *Tage der Wonne, kommt ihr so bald.* Nº 3. Abschied vom Wald, v. Eichendorff: *O Thäler weit, o Höhen.* Nº 4. Die Nachtigall, v. Göthe: *Die Nachtigall, sie war entfernt.* Nº 5. Ruhethal, von Uhland: *Wenn im letzten Abendstrahl.* Nº 6. Jagdlied, von Eichendorf: *Durch schwankende Wipfel.* Partitur und Stimmen. 3. Heft. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Zwei Romanzen von Lord Byron für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 10 Ngr.

Nº 1. *There be none of beauty's daughters* (Keine von der Erde Schönen). Nº 2. *Sun of the Sleepless!* (Schlafloser Augen Leuchte).

Lied aus dem Festgesang „Vaterland in deinen Gauen", für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte arr. Pr. 5 Ngr.

Op. 71. Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 25 Ngr.

Nº 1. Tröstung, von Hoffmann v. Fallersleben. Nº 2. Frühlingslied, von Klingemann. Nº 3. An die Entfernte, von Lenau. Nº 4. Schilflied, von Lenau. Nº 5. Auf der Wanderschaft, von Lenau. Nº 6. Nachtlied, von Eichendorff.

Im Verlage der Unterzeichneten sind so eben erschienen und durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Sechs
Kinderstücke

für das Pianoforte

componirt

von

F. Mendelssohn Bartholdy.

Op. 72. Preis 25 Ngr.

Dieses Werk war von dem verewigten Componisten bereits im vorigen Jahre zu einer Weihnachtsgabe bestimmt und zur Herausgabe geordnet, welche unterbleiben musste, weil die Zeit nicht ausreichte, um Stich und Druck rechtzeitig zu vollenden. Möge es nun zu dem bevorstehenden Feste für Gross und Klein eine hochwillkommene Gabe werden.

Leipzig, am 12. December 1847.

Breitkopf & Härtel.

10,000 Exemplare in Jahresfrist Absatz von

Krebs Lied an „Adelheid" à ¼ Thlr.
Krebs Lied „die Heimath" à ⅓ Thlr.

Jedes dieser beliebten Lieder ist in folgenden Ausgaben zu haben:

Für Sopran oder Tenor mit Piano; f. Alt u. Bariton; mit Guitarre ⅙ Thlr., mit Violine o. Cello ⅙ Thlr., als Rondo von Burgmüller f. Piano solo ⅓ Thlr., vom Componisten selbst f. Piano solo im brillanten Styl ½ Thlr.

Kapellmeister **Krebs** ist ein allgemein beliebter Liedercomponist; seine Lieder sind daher in jeder Musikalienhandlung vorräthig.

Verlag von

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten December. **Nr. 51.** 1847.

Inhalt: Pariser musikalische Zustände. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. Aus Hamburg. Aus Berlin. Aus Rom. — *Recension.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Pariser musikalische Zustände

von

Dr. *F. S. Bamberg.*

Gründung einer neuen Musik-Gesellschaft.

In meinen Berichten über die Conservatoir-Concerte habe ich zu wiederholten Malen von dem Missstande gesprochen, dass die Tendenz jener Concerte keine Concurrenz junger Componisten zulässt, und dass es in Paris an einem Institute fehle, das junge Talente durch Aufführung ihrer Werke ermuntern könnte. Herr *Elwart* hat durch Beobachtung eigenen und fremden Schicksales diesen Missstand lebhaft empfunden und sich deshalb zur Gründung einer solchen Gesellschaft entschlossen, die vor einigen Wochen hier wirklich in's Leben getreten ist. Sie führt den, für ihren rein praktischen Zweck etwas unpassenden Namen: „Cäcilien-Verein" und ist, wenn sie zweckmässig verwaltet wird, zu einer nicht unwichtigen Rolle im Pariser musikalischen Leben bestimmt. Aus diesem Grunde, und weil sie in Deutschland vielleicht die Errichtung ähnlicher Vereine zur Folge haben könnte, sei es mir gestattet, von ihrer Organisation hier das Wichtigste mitzutheilen. In praktischen Unternehmungen gestehen wir den Franzosen ja ohnehin gern das Uebergewicht zu.

Der Zweck der Gesellschaft ist zunächst der, den Componisten Gelegenheit zu geben, ihre Werke aufführen zu lassen. Ebenso sollen Instrumentisten und Sänger sich durch öffentliches Auftreten üben und die Erfinder neuer Instrumente ihre Arbeiten dem öffentlichen Urtheile unterwerfen können. Zu diesem Zwecke wird die Gesellschaft regelmässige Proben halten, und diejenigen Werke, die das günstigste Urtheil für sich haben, werden alsdann bei musikalischen Festlichkeiten und Concerten, welche die Gesellschaft geben wird, aufgeführt werden.

Die Gesellschaft zählt Mitglieder, Ehrenmitglieder und Associés. Regiert wird sie durch einen präsidirenden Director, verwaltet durch ein Comité. Jedes Mitglied hat das Recht, dem Letzteren Compositionen für die Proben vorzulegen, von denen zwei in einer Saison aufgeführt werden können. Dasselbe Recht steht den Instrumentisten, Sängern und Fabrikanten zu. Die Associés haben Zutritt zu den Probe-Concerten, aber nicht zu den blosen Proben die diese vorbereiten; zu den musikalischen Festlichkeiten erhält jeder von ihnen 2 Billette. Hilflose Mitglieder werden aus einem besonderen Fonds unterstützt, und zwar unter einer Verschwiegenheit, deren Verletzung den Verlust der gesellschaftlichen Rechte zur Folge hat.

Jedes Mitglied zahlt beim Eintritte in die Gesellschaft 10 Franken; die ersten 200 Mitglieder, die den Titel Gründer (Membres fondateurs) erhalten, zahlen ausserdem vierteljährlich 5 Franken, die übrigen 7 und die Associés 10. Die im Orchester wirkenden Mitglieder und die Sekretaire sind von jeder Beisteuer frei. Der präsidirende Director repräsentirt die Gesellschaft wenn sie nicht versammelt ist, beruft das Comité und ist Mitglied der verschiedenen Commissionen, in denen er jedoch nur eine consultative Stimme hat. Die Wahl eines neuen Direktors kommt der Generalversammlung aller Mitglieder zu; vorläufig ist der Gründer der Gesellschaft, Herr *Elwart*, mit dieser Stelle bekleidet.

Das Comité besteht aus 12 Mitgliedern, von denen jährlich ein Drittel erneuert wird. Die Dauer des ganzen Comité's ist auf 3 Jahre bestimmt. Die Wahlen finden im Juli Statt und geschehen durch geheime Scrutin's. Zu gleicher Zeit legt das Comité der General-Versammlung jährliche Rechnung ab.

Das Comité ernennt unter 6 vom Direktor vorgeschlagenen Candidaten jährlich 2 Secretäre. Der erste Secretär führt die Feder bei den Generalversammlungen und bei denen des Comité's, ferner auch die Correspondenz. Dem zweiten liegen die musikalischen Commissionen ob und er beaufsichtigt die Kopieen der Manuscripte, ferner die Stiche und den Druck der Programme, Billets und Affichen. Er ist es auch, der die Rundschreiben zu den Versammlungen der Mitglieder ausfertigt.

Der Director schlägt dem Comité sechs Candidaten für die Stellen eines Orchestergesang-Directors und Accompagnateurs vor, die Sitz und Stimme im Comité und in der Musikcommission haben, der Orchester- und Gesang-Director legt dem Comité einen Organisationsplan der executirenden Kräfte vor.

Ein vom Director erwählter Kassirer bewacht und verantwortet die Kasse, die 3 Fonds hat: einen zur Bestreitung der Kosten, einen zweiten zur Aufmunterung, und einen 3ten zur Unterstützung.

Die Hilfs-Commission besteht aus dem Director und 2 Comitémitgliedern, die zwar für sich operiren können,

Digitized by Google

jedoch müssen Letztere ihr Hilfsgesuch unter Verschweigung des Namens bei dem Director machen, der je nach dem Kassenstande die zu verabreichende Summe bestimmt.

Die Kosten für die Copie der Stimmen müssen, so lange der Fonds der Gesellschaft noch nicht ausreicht, von den betreffenden Componisten getragen werden. Damit die Werke aber placirt oder veröffentlicht werden können, sorgt die Gesellschaft dafür, dass die vornehmsten Musikverleger und Kritiker den Aufführungen beiwohnen. Wird ein Werk auf Veranlassung der Gesellschaft auf irgend eine Weise untergebracht, so kommt ihr von dem Ertrage ein kleiner Theil zu.

Am 22. November, als am St. Cäcilien-Tage, wird die Gesellschaft in irgend einer Kirche eine grosse Messe aufführen. Die Wahl dieser Messe geschieht nach einem Concours, an welchem auch Ausländer, die in Paris domisiliren, Theil nehmen können. Haben mehrere Messen den Preis gewonnen, so werden aus jeder die besten Nummern, ohne jedoch die Einheit der Messe zu stören, aufgeführt. Das Programm das die Gesellschaft ausgetheilt hat, ist von folgenden Namen unterzeichnet: *A. Elwart*, präsidirender Director, *Castil-Blaze*, *Stephen de la Madeleine*, *Calla fils*, *A. Romagnesi*, *L. Aimon*, *Oscar Cometant*, *Prunier père*, *Ermel*, *Turbi*, *H. Blanchard*, *A. Morel*, *A. de Pontécoulant*. Dieser Unterschrift der Comitémitglieder folgt die der Secretäre *Belin* und *Montcavrel*.

Nachschrift.

Bei Niederschreibung des Namens *Castil-Blaze* fällt mir ein, dass dieser bekannte musikalische Schriftsteller mich zu wiederholten Malen ersucht hat, ich möchte mich doch in Deutschland erkundigen, ob es wahr sei, dass die Marseillaise nach einem ursprünglich deutschen Liede gemacht worden sei. Vielleicht ist einer oder der andere Kenner so gütig, im Interesse der Wahrheit über diese Frage etwas in diesen Blättern zu veröffentlichen. Der Verfasser dieses Berichtes würde alsdann mit Vergnügen für eine Bekanntmachung der gegebenen Aufklärung in französischen Journalen sorgen, was in diesem Augenblicke gewiss um so interessanter wäre, als die Entstehungsgeschichte der Marseillaise durch die Erzählung in Lamartine's Girondisten neuerdings wieder ungewöhnliche Theilnahme erregt hat. Herr *Castil-Blaze* würde dem, der es übernehmen wollte, über diesen Punct Bericht zu erstatten, zu besonderem Danke verpflichtet sein.

Die grosse, die italienische und die komische Oper.

Bisher hat die grosse Oper die Erwartungen, die man sich von ihrer Wiedereröffnung machte, nicht erfüllt, und es scheint fast, als ob es mit dem Abgange *Pillet's* und der *Stolz*, vielbesprochenen Angedenkens, nicht gethan wäre. Die Herstellung eines des ersten lyrischen Theaters Frankreichs würdigen Personals mag allerdings ihre Schwierigkeit haben, da an guten Sängern Mangel ist; allein das Repertoir könnte man billigerweise vervielfältigen und wenn auch nicht mit Neuem, so doch mit Altem ausstatten. Alle Achtung vor den modernen Herren der Académie royale, aber sie werden uns selbst zugeben, dass ihre Vorgänger ihnen an Grösse mindestens gleichkamen, und dass es ungerecht ist, einiger Werke wegen dem Publicum den ganzen Reichthum einer Kunstliteratur vorzuenthalten. Unbegreiflich bleibt immer, warum die Theater-Directoren, die, so kunstsinnig sie auch immer sein mögen, vor allen Dingen doch stets die Kasse in Augen haben, die ungeheuere Tantième nicht durch Aufführung alter Opern ersparen. Gluck und Mozart haben kein Geld mehr nöthig. — Aber es knüpfen sich an das Lebende mehr Verhältnisse als an das Lebendige, und das Publicum zahlt jederzeit den Complex derselben.

Seit der Wiedereröffnung der grossen Oper sahen wir Halévy's Jüdin, Charles VI., die Königin von Cypern, die Favoritin, die Hugenotten, die Stumme und mehrere andere Opern des älteren Repertoirs, zum Theil auf's Neue glänzend ausgestattet, über die Scene gehen. Das Publicum zollt diesen längst anerkannten Werken beständig seinen Beifall und wünscht nur hier und da bessere Besetzung. *Poultier* trat einige Male in *Duprez'* Rollen auf, kann ihn aber in keiner Weise ersetzen. *Alizard's* Bass ist mehr stark als angenehm, und das hübsche Talent der *Masson* kann das der *Stolz* keinesweges ausfüllen. Ebensowenig wird Madame *Hebert-Massi* die Stelle der *Dorus-Gras* in den Pagenrollen ersetzen können.

Dahingegen verschaffte uns nun aber die neue Direction der Herren *Duponchel* und *Roqueplan* den hohen Genuss, die *Alboni* in einigen Concerten zu hören, die von London aus längst als ein neues Gesangswunder angekündigt war. Sie trat nur in einigen Concerten auf, da sie der französischen Sprache nicht genugsam mächtig ist, um das difficile Ohr der Franzosen im dramatischen Gesange befriedigen zu können. Die *Alboni* macht ganz den Eindruck eines grossen Talentes: ihre mächtige Stimme und ihre ächt italienische Gesangsmethode erheben sie in den Rang einer Künstlerin ersten Ranges, und wenn, was wir nicht beurtheilen konnten, ihr Darstellungstalent ihrem Gesangstalente gleicht, so muss ihr dramatisches Spiel den höchsten Genuss gewähren.

Die zweite Celebrität, die wir der neuen Direction zu verdanken haben, ist die *Cerrito*, die in einem neuen Ballette, La fille de Marbre, aufgetreten ist, das sowohl dem Inhalte als der Musik (von Pugni) nach mittelmässig ist. Auch die von der *Cerrito* unzertrennliche, tanzende Ehehälfte, *Saint-Léon*, debütirt gegenwärtig an der grossen Oper. Die italienische hatte ihr Haus diesmal würdig geschlossen und würdig wiedereröffnet, mit Don Juan nämlich. Die Ausführung dieses grössten aller Meisterwerke ist an der italienischen Oper immer nur mittelmässig, und dies hat seinen Grund in dem Erbfehler der Italiener, das Ensemble aus Eitelkeit zu vernachlässigen. Wo sie nicht allein gurgeln können, da ist für sie auch kein Heil, und da nun die Grösse des Don Juan gerade im Ensemble liegt, so erklärt sich das Schleppende und Kalte in der ganzen Aufführung. Es ist unglaublich, wie verwöhnt das Publicum ist, ja ich übertreibe nicht, wenn ich behaupte, dass Don Juan, wenn er dem heutigen Publicum der Salle Ventadour von einem unbekannten Componisten vorgeführt würde, mit Stumpf und Stiel durchfiele. *Coletti* ist ein lederner

Digitized by Google

Don Juan und *Lablache* ein allzudicker Leporello. Wo die Gestalt so alle Illusion aufhebt, da kann selbst ein so meisterhafter Gesang sie nicht wieder herstellen. Man kann *Lablache* noch viel eher in einer heroischen als in dieser flinken Bedientenrolle vertragen. *Mario* singt den Ottavio wunderschön, die *Grisi* die Anna aber Normamässig; die *Persiani* als Zerline genügte mehr im Spiel als im Gesang; am Gewissenhaftesten entledigte sich die *Corbari* der Rolle der Elvira. Die künstlerische Nichtigkeit dieser singenden Bande ist mir bei dieser Liederlichkeit, mit der man ein so unsterbliches Werk herunterzusingen wagte, wieder einmal recht entgegengetraten. Wie dürftig muss es doch mit dem modernen italienischen Opernrepertoire seit der Blödsinnigkeit Donizetti's aussehen, wenn diese Verräther an der Kunst zu Don Juan ihre Zuflucht nehmen! — Im Uebrigen kramten die Italiener ihren alten Plunder wieder aus, und gegenwärtig ist *Gemma di Vergi* auf den Brettern.

Am Würdigsten erfüllt immer noch die komische Oper ihren Zweck; sie bringt abwechselnd Altes und Neues und führt ihre Stücke in der Regel gelungen aus. Das Neueste, was sie brachte, ist eine Oper von *Gustave Héquet*, dem gelehrten und geistreichen musikalischen Kritiker, der das Feuilleton des National schreibt. Sie heisst le Braconnier, und das Libretto ist von *Vanderburch* und *Leuven*, dem Deutschen nachgeahmt. Die Oper hat allgemein gefallen und verdient, sich auf dem Repertoir zu halten. *Héquet's* Musik ist lebendig und leicht, oft geistreich und wohl unterhaltend. Ein Quartett mit einer eingeschalteten Ballade und ebenso die Ouverture, ein Duo zwischen Hebert und Lisa, die Arie: Ange du ciel, u. s. w. sind gelungene Stücke, und jedenfalls bedeutender als so Vieles, was an der komischen Oper bereits Glück gemacht hat. Wahrscheinlich wird dieser Erfolg Herrn *Héquet* zu einem Textbuche für die grosse Oper verhelfen. Von *Rosenhain* wird diesen Winter an letzterer ein Werk aufgeführt werden, auf das die Freunde der Kunst hier mit Recht gespannt sind.

Meyerbeer, der gegenwärtig in Paris ist, soll mit der neuen Direction der grossen Oper wegen der Aufführung eines seiner neuesten Werke unterhandeln, und es sind Aussichten vorhanden, ein tüchtigeres Personal zur würdigen Interpretation einer neuen Oper des berühmten Componisten herzustellen.*)

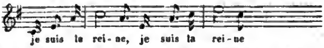
Marie Thérèse, *grosse Oper in 4 Akten von Louis.*

Diese Oper ist im südlichen Frankreich mit Beifall gespielt worden und hier bei *Brandus* in Druck erschienen. Da ihr die Pforten eines der hiesigen Opernhäuser billigerweise eher offen stehen sollten, als so manchen anderen Werken, und da ihr Inhalt übrigens die deutschen Bühnen besonders interessiren könnte, so will ich sie hier näher besprechen.

Das Buch von *Cormon* und *Dutertre* stellt den Aufruhr der Magyaren-Noblesse gegen *Maria Theresia* dar, und ist seiner Anlage nach gut, im Einzelnen aber prosaisch und voll schlechter Verse. Ueber die Ouverture lässt sich im Ganzen wenig sagen; sie beginnt mit einem Maestoso in Amoll 4/4 Takt, der in einen Marsch in Cdur übergeht. Die Hauptmotive sind der Oper selbst entnommen, wie die Barcarole des zweiten Aktes in Gdur 6/8 Takt, die, da die Catastrophe der Verschwörung sich an sie knüpft, hier recht sinnig eingeflochten ist.

Die Introduction in Cdur führt uns die Königin mit ihren Hofdamen vor; Letztere stimmen ihrer Herrin einen Lobgesang an. Die Vertraute der Königin, Olga, singt darauf ein Fabliau in Cdur 3/8 Takt, das der Königin zu einer idyllischen Bemerkung Veranlassung gibt: sie möchte wie die Heldin des Fabliau's in einem Dorfe geboren sein. Der Gesang ist leicht und graziös in der Weise Auber's. Diese idyllische Bemerkung der Königin hat nun aber einen tieferen Grund: sie ist verliebt; ihre Vertraute aber ist es auch, und es dauert nicht lange, so hat Letztere sich verrathen. Die Königin und ihre Hofdame lieben nun einen und denselben Cavalier, den Capitain Ladislas, der eben eintritt. Noch weiss die Königin nicht, dass er der Angebetete Olga's ist. Duo zwischen Beiden in Hmoll, das in pathetischen Accenten die Furcht der Königin vor dem Verfall des Reiches, zugleich aber auch ihren Muth und die Versicherung der Treue des Capitains zu seinem Inhalte hat. Diese Nummer ist eine der besten der Oper, und in der That recht ausdrucksvoll. Hierauf folgt eine Romanze von Ladislas in Bdur, in welcher sich zärtliche Gefühle für die abwesende Olga aussprechen; die Stimme der Königin vereinigt sich mit der seinigen, sie hält, da sie die zärtlichen Gefühle des Capitains auf sich bezieht, nur mit Mühe die ihrigen zurück.

Nun tritt der Vater Olga's, Bolinski, auf und meldet die Vasallen an. Sie nähern sich und Bolinski fordert in ihrem Namen die Beendigung des nunmehr schon 17jährigen Krieges. Der Chor fällt bald darauf mit demselben Verlangen ein, die Königin widersteht und sagt, dass es Umstände giebt, unter denen die Ehre den Krieg gebeut. So entwickelt sich eine spannende, ächt dramatische Scene, die mit wirkungsreicher Steigerung den ersten Akt beschliesst. Das Finale, das in Fmoll beginnt, geht mit dem Chor in Fdur über, wird aber leider von einem Couplet der Königin unterbrochen, dessen Trivialität fast unbegreiflich ist. Man höre nur den Anfang:



Zum Schlusse wird das Finale fünfstimmig mit Chor.

Der zweite Akt beginnt mit einer Cavatine des Ladislas in Fdur 6/8 Takt. Er hat von Olga ein Billet zum Stelldichein erhalten. Sie kommt. Duo aus Gdur 3/4 Takt, eines der besten Stücke der Oper. Das Rendezvous wird nun durch die Ankunft Bolinski's unterbrochen, der die Verschworenen, an deren Spitze er steht, an denselben Ort bestellt hat. Seine Arie in Ddur offenbart uns seine ehrgeizigen Anschläge, ist aber im Ganzen weniger dramatisch gehalten, als sie ihrem Inhalte nach sein könnte.

*) Nach einer so eben eingegangenen Nachricht ist der Contract über die Aufführung des „Prophète" am 13. d. Mts. abgeschlossen worden, und die Oper soll im September nächsten Jahres in Scene gehen. Man sagt, Mad. *Viardot* und entweder *Roger* oder *Giasco* sollen dafür engagirt werden. D. Red.

Digitized by Google

Dahingegen ist die darauf folgende Barcarole in G dur, die wir in der Ouverture schon bemerkt haben, desto gelungener. Sie wird von Friedrich, einem der Verschworenen, der Täuschung halber gesungen. Der Chor der Verschworenen und das Finale in G moll sind ebenfalls recht gute Stücke, die auf dem Theater eine lebendige Wirkung hervorbringen müssen. Wir erinnern uns, dass Ladislas durch Zufall an demselben Orte sich befindet, an welchem sich die Verschworenen versammelt haben. Als er nun das Complott entdeckt, sieht er ein, dass Klugheit allein die Königin retten könne. Er räth deshalb, den Hauptstreich auf einige Tage zu verschieben, da er alsdann die Wache auf dem Schlosse habe und ihnen letzteres also leicht übergeben könnte. Dieser Plan wird nach einigem Zögern angenommen.

Im dritten Akte sehen wir ein Hoffest. Recitativ und Chor in Fis moll ²/₄ Takt recht lebhaft und ausdrucksvoll. Die Verschworenen heucheln bacchantische Freude und empfangen die Königin mit Gruss und Toast. Sie tritt mit einem Ritornelle in E moll ein, das bei dem Grusse nach H dur übergeht und dann denselben Refrain in D dur wiederholt. Die Königin ist glücklich über den freudigen Empfang und singt eine schöne Arie in G dur. Das darauf folgende Ballet besteht aus einem Marsch und ungarischen Tanz in C dur und einer Bohémienne in A moll, worauf Olga eine Tyrolienne mit Jodeln singt. Sie ist aus Des dur und hat einen recht lieblichen Gesang.

Die Handlung nimmt nun einen ganz anderen Gang, als man erwartet hat. Die Königin, welche die Aufregung Olga's bemerkt, glaubt, dass ihre Gefühle Friedrich gelten, und nähert sich freundlich ihrer Vertrauten. Diese gesteht ihr nun, dass Ladislas ihr Erkorener sei, und darüber geräth die Königin in solche Eifersucht, dass sie Ladislas, den Einzigen, der sie in diesem gefährlichen Momente der Verschwörung hätte retten können, als einen Verräther zu verhaften befiehlt. Diese Handlung gestaltet sich zu einem Quartett aus F dur ⁴/₄ Takt und geht nach der Entfernung des Capitains mit dem allgemeinen Rufe „Zu den Waffen!" in ein Finale über. Hier ist, wie man sieht, wirkliches dramatisches Interesse, Wechsel und Raschheit der Handlung, und auch der Componist hat es verstanden, sie musikalisch wirkungsvoll auszudrücken.

Der vierte Akt führt uns nach einem Vorspiel in G moll ³/₄ Takt die Frauen der Königin im Gebete vor. Hierauf folgt ein Recitativ mit Arie der Olga in Es dur und ein Recitativ mit Arie der Königin in E dur, Beides gute Stücke, die aber wegen des Textes zu tadeln wären. In der Arie der Königin kommen z. B. folgende Verse vor:

> Je vous ferai rougir, hommes sans grandeur d'âme,
> D'avoir osé tromper votre Reine, une femme.

Bolinski tritt nun auf, und schon glaubt die Königin, er komme, um Abbitte zu thun. Statt dessen zeigt er ihr den Verlust der Krone an und räth ihr zur Flucht. Sie schlägt diese aus. Duo in A dur, das zu einem Trio in derselben Tonart übergeht. Bolinski fordert seine Tochter auf, ihm zu folgen; diese aber bleibt der Königin treu. Man hört einen Marsch, Krieger nahen, und schon glaubt die Königin, es sei um ihr Reich geschehen, als Ladislas auftritt und die Verschwörer gefangen nimmt. Finale. Die Königin verzeiht und die Oper schliesst mit dem historischen Ausrufe: Wir sterben für unsern „König," Maria Theresia. Einen komischen Eindruck macht es, dass man am Ende der Partitur folgende Bemerkung liest: Malgré la faute de prosodie, les auteurs ont tenu à conserver la phrase historique: „Mourons pour notre roi Marie Thérèse." Der ächt ungarische, psychologisch übrigens merkwürdige „Sprachfehler" ist doch wahrhaftig kein Fehler der „Prosodie."

Louis ist seit einer langen Reihe von Jahren als talentvoller Componist bekannt, und verdient, wie gesagt, mehr als mancher Andere, dass man ihm für die Oper ein Libretto anvertraut. Das vorliegende Werk hat zwar keine genialen, aber doch recht gelungene Züge, und vor allen Dingen Zeichen von grosser Routine. In Deutschland könnte diese Oper vielleicht ein ergibiges Theaterstück werden, da dort der Stoff ungleich mehr interessiren muss, als hier. Die Ausstattung der grossen und kleinen Partitur ist vortrefflich und der Preis verhältnissmässig gering.

Die Eröffnung des neuen National-Opernhauses.

Aus dem Théâtre national ist eine Opéra national geworden; wo ehemals Pferde stampften und Oestreicher von den Franzosen geschlagen wurden, waltet jetzt die freundliche Muse der Musik. Das neue Opernhaus befindet sich auf dem Boulevard du Temple, dem allgemeinen Pariser Spektakel-Quartier, und da es grösstentheils die niedere Volksklasse ist, die diese Theater besucht, so hat man an dem Gedeihen einer Oper an diesem Platze mehrfach gezweifelt. Hierüber kann natürlich nur die Zeit entscheiden; die Idee, ein National-Opernhaus zu errichten, ist an sich aber eine glückliche, und das Institut kann nach zwei Richtungen hin ausserordentlich fördernd sein. Einmal könnte es den alten Schatz der französischen Musik vorführen und dadurch bildend auf die musikalische Jugend wirken, und dann dieser selbst zur Pflanzschule werden. Das Gejammer über die Schwierigkeit, an den anderen beiden Opernhäusern mit einem Werke aufzukommen, ist in der That so gross, dass ein neuer Ausweg für strebende Componisten im höchsten Grade erwünscht wäre. Bisher hat die National-Oper drei Stücke aufgeführt: Gastibelza, in drei Akten von *Maillard*, *Berton's* Aline und eine einaktige Oper von *Adam*. Ich behalte mir vor, über diese drei Werke besonders Bericht zu erstatten, da es mir heute an Raum dazu fehlt. Auch *Caraffa's* Masaniello und andere ältere französische Opern sollen neu einstudirt werden.

Preisvertheilung im Conservatoir, die Campanologiens, die Société de Musique classique, Isabella Behr, Wieniawsky, Schulhoff.

Die jährliche Preisvertheilung im Conservatoir hat am 12. November stattgefunden und war, wie gewöhn-

Digitized by Google

lich, von einem Concerte begleitet, in welchem die Laureaten sich hören liessen.

Den sogenannten grossen Preis, der mit einer dreijährigen Pension verbunden ist, erhielt ein Schüler *Halévy's*, Namens *Louis Deffès* aus Toulouse. Den zweiten grossen Preis trug *Eugène Crevecœur* aus Calais, und den zweiten zweiten grossen Preis *Auguste Charlot* aus Nancy davon. Diese Preise werden bekanntlich von der Akademie der schönen Künste vertheilt und betreffen die Composition selbst, während der höchste Conservatoir-Preis für Contrapunct und Fuge ist. Die Jury ertheilte letzteren dieses Jahr nicht, sondern nur ein erstes Accessit, und zwar an den ausgezeichneten Clavierspieler *Georges Mathias*, einen geborenen Deutschen. Von diesem talentvollen jungen Componisten, der ein Schüler *Halévy's* ist, wurde eine Ouverture ausgeführt, welche diesmal das Concert eröffnete. Sie zeugt von offenbarem Berufe für Composition, und lässt hoffen, dass Herr *Mathias*, der übrigens noch sehr jung ist, im nächsten Jahre den ersten Preis davontragen wird. Ich erwähne hier nur noch des ersten Harmonie-Preises *Louis Casper's*, des ersten Violinpreises *Edouard Dumas*, und des ersten Gesangpreises, der in der Männerklasse von den Herren *Barbot* und *Bataille* getheilt wurde, und in der Mädchenklasse den Damen *Rouaux* und *Miolan* zufiel.

Seit einiger Zeit lassen sich hier Glockenspieler hören, die sich Campanologiens nennen und Engländer von Geburt sind. Acht Männer spielen auf oder besser mit ungefähr 100 Glocken, die nicht angeschlagen, sondern geschwenkt werden. Die Truppe führt selbst grosse Stücke, wie *Haydn*'sche Symphonieen mit bewundernswürdiger Präzision aus und bringt mit ihrer Musik eine ganz eigenthümliche Wirkung hervor. Die Töne sind natürlich glockenrein und werden in allen Farben wiedergegeben. Die Gesellschaft ist übrigens zur unrechten Zeit hierher gekommen und hat daher keinen besonders grossen Zulauf gehabt.

Eine Anzahl der ausgezeichnetsten Künstler hat eine neue Gesellschaft zur Ausführung klassischer Musik gestiftet und dieser Tage bereits ihr erstes Concert im Herz'schen Saale mit ausserordentlichem Beifalle gegeben. Die Executanten sind: Madame *Wartel* für Clavier, *Tilmant* (der ältere) und *Guerreau* für die Violine, *Casimir Ney* für die Bratsche, *Gouffé* für Contrabass, *Delsarte* für Gesang, *Dorus* für die Flöte, *Verroust* (der Aeltere) für die Hoboe, *Velosé* für die Clarinette, *Roussilot* für das Horn und *Verroust* (der Jüngere) für das Fagott. Dieses Ensemble dürfte seines Gleichen suchen und wird dem hiesigen Publicum gewiss die grossartigsten Genüsse verschaffen. Auch die Hallé'schen Quartett-Matinéen werden diesen Winter ebenfalls fortgesetzt werden.

Bei *Troupenas* sind hier vor Kurzem Romanzen von *Isabelle Behr* erschienen, die sich unter dem Romanzenwust der Pariser Muse wie Edelsteine unter Quarzen auszeichnen. Eine Chanson de Mai von *Fournes* ist von dieser poetischen Componistin mit der lieblichsten Melodie ausgestattet. Sie erinnert uns an die früher componirten Gedichte von *Geibel*, die denselben poetischen Hauch an sich tragen und ein reiches Gemüth verrathen.

Wieniawsky, dieser herrliche, talentvolle Knabe, der im vorigen Jahre den ersten Violinpreis im Conservatoir davon getragen hat, macht die erstaunlichsten Fortschritte. Seine Mutter ist von Warschau hierher gezogen, um die musikalische Erziehung des kleinen Virtuosen selbst zu beaufsichtigen. Auch sein noch jüngerer Bruder wird unter *Eduard Wolff's* vortrefflicher Leitung ein tüchtiger Clavierspieler und schlägt somit nicht aus der Art.

Schulhoff und *Seligmann* bereisen zusammen Spanien und haben in Madrid bei Hofe gespielt. Beiden sind reiche Geschenke zu Theil geworden.

Dieser Tage wurde Jerusalem von *Verdi* an der grossen Oper mit zweideutigem Erfolge aufgeführt. Diese Oper ist nichts weiter als eine Auffrischung von *I Lombardi;* in meinem nächsten Berichte Näheres darüber.

Die *Alboni* hat dieser Tage ihre Debut's an der italienischen Oper mit *Rossini's* Semiramis begonnen.

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Neuntes Abonnement-Concert, im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 16. December. — Die Waldnymphe, Ouverture von W. Sterndale Bennett. — Scene und Arie aus dem Freischütz von C. Maria v. Weber, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Concertino, in Form einer Gesangscene für Ventil Horn, componirt von Eissner, vorgetragen von Herrn *Herrmann Steglich* jun. aus Leipzig. — Scene und Arie aus Faust von Spohr, gesungen von Herrn *Franz Stahl* aus München. — Variationen für die Oboe mit Orchesterbegleitung, comp. v. H. Frank, vorgetragen von Hrn. *Diethe* (Mitglied des Orchesters). — Symphonie von L. van Beethoven. (Nr. 4, B dur.)

Die Ouverture von Bennett und die Symphonie von Beethoven wurden ausgezeichnet aufgeführt und mit lebhaftem Beifall aufgenommen. — Fräul. *Schloss* liess in der Freischützarie einige kleine früher von uns gerügte Gewaltthätigkeiten an der Melodie weg, und folgte treu der Natur in der Kunst, wie Weber sie empfunden und ausgedrückt. Hat sie vielleicht die Wirkung auf das Auditorium dadurch geschwächt. Ihr Ohr ist gewiss an Beifall gewöhnt? dennoch wird sie der nach dieser so oft gesungenen und gehörten Arie gestern vernommene überrascht haben, denn kein Ende wollte er nehmen. Möchten doch diesem Vortrage und dieser Wirkung auf Herzen und Hände alle Sänger und Sängerinnen beigewohnt haben, die sich einbilden, ohne ihre eingezwungenen Mätzchen sei auch die ächteste Meistercomposition nichts! — Herr *Steglich* zeigte Fertigkeit und schönen Ton auf seinem Ventil-Horn, war aber öfters ein wenig zu hoch gegen das Orchester. — Auch Herr *Diethe* trug seine Variationen auf der Oboe mit Geschmack vor. Die Compositionen beider Stücke waren ziemlich gewöhnlich. Die Spieler erhielten reichen Beifall. — Ueber den Vortrag der Spohr'schen Arie aus Faust wollen wir den Mantel der christlichen Liebe fallen lassen. Herr *Stahl* wird an der Aufnahme des Publicums gemerkt haben,

Digitized by Google

dass er noch Manches zu lernen und noch Manches zu verlernen hat, ehe er in Leipzig mit Hoffnung auf besseren Erfolg wieder auftreten kann.

Aus Berlin. (Seit Anfang des October.) Es hat sich wieder so viel Stoff für eine musikalische Correspondenz angesammelt, dass einem gewissenhaften Referenten angst und bange werden muss. Wie soll ich der Masse des Materials Herr werden?! „In Kürze", sagt der Redacteur, „in möglichster Kürze und möglichst geistreich und interessant." Sehr schön gesagt, aber sehr schwer auszuführen. Man wolle sich gefälligst erinnern, dass der grosse Lessing an einen Freund schrieb: „Bester! ich musste dir diesmal einen so langen Brief schreiben, weil ich keine Zeit zu einem kürzeren hatte, der Dasselbe sagte." Was soll nun erst ein Correspondent anfangen, der nichts weniger als ein Lessing ist, aber eben so wenig Zeit hat! —

Doch genug der Vorrede! und um gleich ein glänzendes Beispiel von einem Berichterstattertalent „in Kürze" zu geben, will ich zwei neue deutsche Opern auf einmal al fresco besprechen. Den Rienzi von *R. Wagner* und den Prätendenten von *F. Kücken*. Ein grösserer Contrast, als zwischen diesen beiden Opern herrscht, ist schwerlich im Bereich unserer Kunst anzutreffen. Der Contrast liegt nicht blos darin, dass Rienzi eine tragische und der Prätendent eine komische Oper ist, sondern weit stärker noch kommt er in dem musikalischen Charakter der beiden Componisten zur Erscheinung. Indem wir die Hauptfiguren der beiden Opern mit ihren Componisten identifiziren, erkennen wir in Rienzi einen starren Republikaner, im Prätendenten einen äusserst schmiegsamen Servilen. Rienzi, eine Art Verrina in der Musik, opfert seinem Prinzip (abgesehen, ob es durchaus ein richtiges) nöthigenfalls Leib und Seele, die Anerkennung der Kritik und des Publikums; der Prätendent will um jeden Preis der herrschenden Macht des Geschmackes die allerweitesten Concessionen machen. Ist Rienzi in seinen oft kühnen und erschütternden Ausdrucksaccenten hart, bitter, bizarr, ja brutal, so ist der Prätendent von einer unangenehmen zudringlichen Gefälligkeit, er möchte es den fadesten Kunden lieblich munden lassen, und schwimmt so zu sagen in einer musikalischen Allerweltsphrasenseife.

Von Rienzi kann man beleidigt werden, und eine ernste Genugthuung fordern; dem Prätendenten kehrt ein ernster Mann den Rücken zu, und geht seiner Wege.

Wir könnten hier füglich schliessen und zu etwas Anderem übergehen; indess über zwei neue Opern, und noch dazu deutsche, muss man wohl etwas specieller werden.

Als *Wagner* vor etwa einem Dezennium den Rienzi componirte, ging er wohl kaum mit dem Gedanken um, eine neue Aera in der Oper zu begründen, sondern höchstens mit dem, eine fünfactige Oper zu schreiben, die alle Spectakelstücke der Académie royale hinsichts der räumlichen Ausdehnung und des materiellen Effects der Vocal- und Instrumentalmassen überträfe. Einen solchen musikalischen Timonsgedanken darf man einem jungen, heissblütigen, geistreichen Componisten, dem die Welt bis dahin jede Anerkennung versagt hatte, den selbst fühlbarer Mangel an positiven Gütern des Lebens zur Verzweiflung brachte, gar wohl zutrauen. Wenn man nur halbwegs die Verhältnisse kennt, unter denen *Wagner* diese riesige Partitur hervorbrachte, so muss man durchaus Achtung vor seinem Talent (wie es nun einmal ist, und abgesehen ob wir Sympathie dafür haben), noch mehr aber vor seinem männlichen Charakter und der bedeutenden Energie seiner Willenskraft hegen. Wie oft mag er sich, während er in Paris an der Partitur arbeitete, zweifelnd gefragt haben: „Wird sie je zur Aufführung kommen?" Dass die Oper dann in Dresden zuerst acceptirt wurde, war ein halbes Wunder und ein ganzes Glück, denn man ist in Dresden sehr vorsichtig, ja ängstlich bei Annahme von Opern, deren Mise en scène viel Mühe macht, und deren Componist — wie *Wagner* damals — beinah ohne jede Renommée ist. Ein Glück aber war es, dass die Hauptrolle selbst, der Rienzi, in *Tichatscheck's* Hände fiel, des einzigen lebenden Tenors in Deutschland, der im Stande, diese furchtbare Aufgabe mit imponirender Gewalt durchzuführen.

Wagner ist nach unserer Meinung eine sehr bedeutende dramatisch-musikalische — (wir stellen mit Absicht das „dramatisch" vor „musikalisch") — Capacität, als welche er sich nicht nur als Componist, sondern auch ganz besonders als Dichter seiner Opernbücher bekundet. Von rein-musikalischem Standpunkt betrachtet, fehlt ihm aber 1. Melodie, 2. technische Meisterschaft, namentlich in Behandlung der Singstimmen, aber auch in der des Orchesters und in der Beherrschung der Form und des Satzes überhaupt; ferner und im hohen Grade *mangelt* ihm Schönheitssinn und Gefühlsweiche. Einige wenige Mozartische Blutstropfen muss jeder Componist in den Adern haben, und selbst ein so „unnahbarer" Heros, wie Achilles, konnte Thränen der Wehmuth über den Tod eines Freundes, des Liebesgrams über die Entreissung einer Briseis vergiessen. Die Partitur einer dramatisch-heroischen Oper darf nicht durchweg von Kupfer, Messing, Blech und Gusseisen sein, es muss auch etwas Milch und Honig darin fliessen. Einige wollen an Rienzi Spuren der Dämmerung einer neuen Aera der Oper entdeckt haben; wir gestehen offen, so etwas darin nicht finden zu können. Der rein dramatische Organismus (und in diesem allein würde sich doch die Fortschrittsidee der Wagner'schen Oper offenbaren) des Rienzi steht sogar den der drei besten Gluck'schen und der drei besten Spontinischen Opern bedeutend nach; und wenn wir auch zugeben wollen, dass Wagner mit Ernst und energischer Kraft nach dramatisch-musikalischem Ausdruck ringt, so können wir doch nicht finden, dass er es irgendwie und wo den grossen Meistern des lyrischen Drama's darin zuvorthäte, ja nur auf gleicher Höhe mit ihnen wandelte, denn sein Pathos wird nicht selten zu bloser Poltronerie, und als Melodist wird ihm die musikalische Welt kaum jemals eine entschiedene Anerkennung zollen.

Soll die noch etwas unklare Fortschrittsidee der Oper sich in einer „gesungenen Comödie" realisiren, soll die Musik dazu gebraucht werden, um jeden kleinen Zug

Digitized by Google

der schnell forteilenden Handlung, jede Einzelnbedeutung einer Redeform, oder gar eines einzelnen Wortes sclavisch zu begleiten und zu accentuiren, so stände der Fortschrittscomponist auf dem Puncte, vom dramatischen Tondichter zum Decorationsmaler, ja zum Theatergarderobier degradirt zu werden; der Dichter wäre Alles in einer solchen Oper, und der Componist nichts als ein musikalischer Handwerker, ein Tönesouffleur. Wir erinnern uns so eben, dass wir uns über die Idee einer „gesungenen Comödie" schon einmal des Weiteren ausgelassen haben, und zwar in dieser Zeitung (Nr. 37 Jahrg. 1845) bei Gelegenheit der „Kreuzfahrer" von Spohr. Um uns nicht zu wiederholen, verweisen wir auf jenen Artikel. Wir wenden uns schliesslich mit Freude zur Anerkennung des Anerkennenswerthen in *Wagner's* Oper. Zumeist darf man ihn als Dichter seines Textes loben, denn er bekundet in der Disposition dieser kolossalen Oper, in vielen wahrhaft poetischen contrastirenden Situationen, in der oft schlagenden Kürze des Ausdrucks ein bedeutendes dramatisches Talent, und wir erinnern uns nicht, dass ein deutscher Dichter einen besseren Operntext geliefert. Ein Uebelstand ist es freilich, dass der Held (Rienzi) nur Rom liebt, und ausserdem eine sehr achtbare Bruderliebe zu seiner Schwester hegt. Ohne Liebe kann die Musik nun einmal nicht leben, sie ist der Nerv, das Herzblut einer Oper, und ein Opernheld ohne Liebe ist wie ein Rosenstock ohne Rosen. Vielleicht wäre es eine glücklichere Peripetie für dieses musikalische Drama gewesen, eine Tochter Colonna's in heftiger, unbesiegbarer Neigung an Rienzi (statt einen Sohn Colonna's an Rienzi's Schwester) zu fesseln, und diese Liebe der politischen Idee des Rienzi zu opfern. An dem Ausruf Rienzi's: „Roma heisst meine Braut!" hätte das Herz der Patrizierin, wie am Tarpejischen Fels zerschellern müssen, während er jetzt, an die Schwester gerichtet, nur von geringer Wirkung sein kann, denn diese weiss das längst, und das Publicum auch. Das Liebesverhältniss des Adriano zu Rienzi's Schwester — (wie es *Wagner* in seiner Oper darstellt) — nimmt ein sehr untergeordnetes Interesse in Anspruch, denn Adriano ist kein Charakter, und wenn er schliesslich in das brennende Haus Rienzi's eilt, um mit dem Helden und seiner Schwester zu sterben, so bemerkt man das kaum. Auch ist es ein Uebelstand, dass dieser einzige Liebhaber (Adriano) ein Sopran ist. In einer so stark bewegten, republikanisch-kriegerischen Handlung macht eine solche Weiberhosenrolle fast einen komischen Effect. In eine weiblich schmachtende Bellini'sche Oper mag ein solches Zwitterding von Liebeshelden passen, in eine wie Rienzi, wo musikalische Kartätschen-Donner rasen, nicht. Wenn wir noch von einigen musikalischen Spezialitäten der Oper reden sollen, so müssen wir zuvörderst das Eingangs-Andante der Ouverture als vortrefflich anerkennen; das darauf folgende Allegro könnte schon in Anbetracht der Zeitdauer der ganzen Oper füglich wegbleiben. Die erste Scene ist ungemein dramatisch-lebendig componirt, wie es denn überhaupt dem Componisten an Feuer und Leben nirgends mangelt, nur dass er es zu oft mehr materiell und physisch, als psychisch und in schönen Formen des Ausdrucks walten lässt. Unbedingt zu loben sind alle Marschtempi der Oper, denen es auch nicht an originellen Motiven fehlt. Die grosse Scene des dritten Acts, wo wir Adriano und Irene nebst einem Chor der römischen Frauen betend auf der Scene haben, während im Hintergrunde (unsicht- aber hörbar) die Schlacht tobt, ist der Gipfel der Oper, ja das Ausgezeichnetste, was wir bis jetzt von *Wagner* kennen gelernt. Wir bemerken aber, dass wir ausser dem Rienzi nur den fliegenden Holländer gehört. Im vierten und fünften Acte führt uns der dichtende Componist aus dem lärmenden und gährenden Gewühle des Volkes zur stillen Betrachtung der inneren Seelenlagen der Hauptpersonen. Es markiren sich hier sehr vortheilhaft einige geistvoll getroffene musikalische Züge und Momente, und der Marsch in F dur ist, rein musikalisch betrachtet, von reizendem Effect und distinguirter Erfindung. Den letzten Act halten wir, sowohl von Seiten des Dichters wie des Componisten, für den schwächsten. Wir vermissen hier dramatische Spannung und vor allem Melodie, deshalb schon, um über die Sandbank hinwegzuhelfen, auf die der Tondichter hier gerathen. Hätte *Wagner* aus dem Adriano Colonna eine Adriana, und diese zur Geliebten Rienzi's gemacht, so hätte er für diesen Act eben die erschütterndste Katastrophe der ganzen Oper gewonnen; so wie es jetzt steht, und am Schluss einer fünf Stunden langen Oper, ist die Scene mit der Schwester ohne Weiteres langweilig und ermüdend; das Duo zwischen Irene und Adriano nicht minder.

Bis hieher hatten wir geschrieben, als wir die Oper nach einer Relâche von ein paar Wochen wieder auf dem Repertoir fanden. So hörten wir sie denn Freitag, den 3. December, zum 4ten Male. *Taubert* dirigirte diesmal statt des Componisten, der die drei ersten Darstellungen leitete, und hatte die Partitur so stark beschnitten, dass die Oper statt fünf, diesmal nur 4 Stunden spielte. Das Allegro der Ouverture hätten wir übrigens lieber gemisst, als manches andere Stück in der Oper selbst.

Im Ganzen und Wesentlichen haben wir durch diese Aufführung kein abweichendes Resultat unserer oben ausgesprochenen Ansicht über die Oper gewonnen, doch wollen wir noch zwei Momente, ein glückliches: Das Terzett und Ensemble Nr. 6 im II. Act, und ein misslungenes: die Balletmusik dieses Actes hervorheben und markiren. Melodielosere, ungraziösere Balletmusik wird man kaum finden, und da *Wagner* so ganz charmante Märsche produciren konnte, so müssen wir glauben, er habe in dieser allegorischen, übrigens choreographisch wohlersonnenen Balletscene absichtlich nichts Anderes als rhythmisch belebten Instrumentallärm liefern wollen. Das wäre denn freilich ein unverzeiblicher Irrthum, und wenn er uns selbst bewiese, dass die Römer in der That noch weniger Melodie und noch mehr Lärm in ihrer Balletmusik entwickelt, so müssten wir fragen, in welchen Tönen denn Spontini seine Mexicaner im Cortez hätte müssen singen und tanzen lassen, um ihrer wahrscheinlichen Urnationalmusik möglichst nahe zu kommen. Die Tänze der Scythen in Gluck's Iphigenia sind nicht rauher und wilder als diese der *Wagner*ischen Römer aus dem 14ten Jahrhundert nach Christi Geburt.

Digitized by Google

Wir haben noch von der Ausführung und dem Erfolge des Rienzi in Berlin zu berichten. Die erstere musste den Anforderungen des Componisten selbst genügen, ein besserer Chor (namentlich was die 60 Männerstimmen betrifft) und gewaltigere Instrumentalmassen haben ihm schwerlich je zu Gebote gestanden, und auch die Solisten waren aller Ehren und Achtung werth. Dass unser *Pfister* nicht so imponirte wie *Tichatscheck* in der Titelrolle der Oper, ist natürlich, denn erstens hat er keine Löwenstimme, sondern einen recht eigentlich hohen, mehr zarten als gewaltigen Tenor, und dann fehlt es ihm auch an dem inneren Gefühle der Siegesgewissheit, kurzum an Courage und Ueberzeugung. Man erstaunte allgemein, dass *Pfister* die Rolle nur bewältigte und bis zum Schlusse mit kaum merklich geschwächter Kraft ehrenvoll durchführte. Er hat durch diese Sängerthat ausserordentlich in Berlin an Reputation gewonnen. Tadellos und alles Beifalls würdig, den sie fand, muss Frau *Köster-Schlegel* als Adriano Colonna genannt werden. Wir wüssten jetzt kaum eine Sängerin, welche die schwierige Arie (Nr. 9 im III. Act) vollendeter ausführen könnte. Für die starkbewegten, leidenschaftlichen Scenen und Conflicte der Rolle fehlte es der trefflichen Sängerin freilich an dämonischem Feuer, an drastischem Schauspielertalent. Fräul. *Tucseck* zeigte sich in der tragischen Partie der Irene auf einem Terrain, das eigentlich nicht für ihre Siege bestimmt scheint, wusste sich aber mit vielem Aplomb auf dem Cothurn zu behaupten, und ihrer Stimme eine Schärfe zu verleihen, die dem tosenden Orchester glücklich die Spitze bot.

Die weniger bedeutenden Rollen: Colonna, Orsini, del Vecchio, Baroncelli, Legat waren vortrefflich durch *Bötticher*, *Krause*, *Zschiesche*, *Heinrich*, *Fischer* besetzt und den Solo-Friedensboten sang unsere stimmbegabte *Brexendorf*. Dieser Chor (der Friedensboten) für Frauenstimmen a capella ist freilich bis jetzt hier noch nicht ganz rein intonirt worden. Er ist erstens zu schwer und für die Soprane zu hoch; dann aber ist es bei der Art des Auftretens, indem der Chor zu Zweien in einer langen Reihe nach und nach aus der Tiefe im Hintergrunde der Bühne emporsteigend auf die Scene kommt, rein unmöglich, dass die letzten hören was die ersten und umgekehrt, dass diese hören, was die da hinten singen. Sie fehlen somit nicht nur in der Intonation, sondern auch im Tacte.

Den Erfolg, den Rienzi beim Publicum fand, kann man freilich nur einen Succès d'estime nennen, doch hat er einen entschieden grösseren Eindruck als der fliegende Holländer gemacht. Die Hauptfehler für den Erfolg der Oper liegen in der Länge und der allerdings ungeheueren, abenteuerlichen Instrumentation. Die Solosänger erregen mehr rein menschliches Mitleid, als künstlerisches Interesse. Sie erscheinen wie Schiffbrüchige in einem zerbrechlichen Nachen, deren Angst und Hilferufen von den rasenden Wogen und der schäumenden Brandung des Orchesters übertönt wird, die jeden Augenblick in Gefahr sind, ganz und gar verschlungen zu werden. Es ist ein unbändiges Jugendwerk und sein Autor hält es selbst bereits für eine kühne Freventhat.

Nun wollen wir über den erhabenen Schwanengesang des verblichenen jugendlichen Tonmeisters, über

Elias von *Felix Mendelssohn Bartholdy*

sprechen. Doch sind wir nicht gewillt, hier eine Kritik des Werkes zu liefern; der Verlust seines genialen Schöpfers ist uns noch zu neu, zu schmerzlich, und wir fühlen uns auch noch gar nicht hinlänglich vertraut mit dem Werke, dessen Partitur uns überdies bis jetzt nicht zur Disposition gestanden hat. Möge es daher einer anderen Feder vorbehalten bleiben, in diesen Blättern eine kritische Analyse des Elias zu liefern; wir begnügen uns, einige Worte wehmüthiger Erinnerung an das Ereigniss der ersten Aufführung in Berlin zu knüpfen.

Er selbst, der Meister, wollte diese erste Aufführung in dem heimathlichen Berlin leiten. Er selbst war in der ersten Hälfte des Octobers hier. Alles wurde vorbereitet, und nur das Gastspiel der *Jenny Lind*, das eine Woche lang alles musikalische Interesse und alle Thätigkeit der k. Kapelle absorbirte, um die Regimentstochter und die Nachtwandlerin zu hören, trat störend dazwischen. Am Tage, wo zum ersten Male der Elias seine Stimme erheben sollte, gab die berühmte Schwedin ein Conzert zum Besten des k. Theaterchores und der Elias wurde vertagt. Bald darauf verbreitete sich die Nachricht, dass Mendelssohn in Leipzig erkrankt, doch sie klang nicht gefahrdrohend diese Nachricht, und Niemand ahnte die ernste traurige Katastrophe; vielmehr ward die Aufführung des Elias unter des Componisten Leitung von Neuem durch die öffentlichen Blätter in Aussicht gestellt. Indess gelangten trübere Botschaften nach Berlin; man sprach von momentanen Anfällen des Irrsinns, denen dieser geniale Kopf, dieser erleuchtete, feine Geist ausgesetzt sein sollte, und derselbe Unternehmer wohlthätiger Kirchenconzerte, der hier zuerst den Paulus aufführte, benutzte die Verzögerung der Aufführung unter des Meisters Leitung, um am 3. November in der Garnisonkirche auch den Elias zum ersten Mal in Berlin zu Gehör zu bringen. Man erwartete keine vollendete Leistung, man war sogar verstimmt über dies unmotivirte Vorgreifen, allein das Publicum war doch zu gespannt, das neue grosse Werk des gefeierten Meisters kennen zu lernen, und die Kirche war ganz gefüllt von Menschen. Mehr denn 2000 Hörer mögen zugegen gewesen sein. Wer mochte es ahnen, dass, während die letzten Akkorde in der 9ten Abendstunde hier verhallten, der Geist des Schöpfers bereits die Flügel dehnte, um eine Tagesdauer später der Heimath jener urewigen Sphärenmusik zuzueilen, die in der Tonseele des Verklärten verwandte Harmonieen fand?

— — „Sieh, wie die Himmelsflur
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!
Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt,
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim.
So voller Harmonie sind ew'ge Geister,
Nur wir, weil dies hinfäll'ge Kleid von Staub
Uns grob umhüllt, wir können sie nicht hören."

Mit diesen Worten des grössten britischen Poeten, mit dessen wunderbarem Geiste der grosse Tonkünstler, des-

Digitized by Google

sen frühen Tod wir zu beweinen haben, verwandte Sympathieen hegte, nehmen wir für diesmal Abschied von ihm. Sie zogen durch unseren Sinn, als wir in der frühen Morgendämmerung des achten November an seinem Grabe standen und sprachlos eine Hand voll Erde dem theuren Sarge nachsandten. Friede seiner Asche! —

H. Truhn.

Hamburg. Novemberbericht. Von namhaften Concerten erwähnen wir der am hiesigen Buss- und Bettage, dem 4ten November, also am Todestage Mendelssohn's stattgehabten wiederholten Aufführung des „Elias", der im Stadttheater, unter Leitung des Hrn. Kapellmstrs. *Krebs* vor sich ging: zwar weniger imposant und prachtvoll als die erste im vorigen Monate von dem Dirigenten veranstaltete, doch im Ganzen von dem, obendrein hauptsächlich nur an den Opernvortrag gewöhnten Singpersonale des Theaters recht gut executirt. Den Elias sang, statt des ersten Bassisten, Herrn *Dalle Aste*, der als unpässlich gemeldet wurde, ein Dilettant, Herr *Lüdert*, der im Begriffe steht, sich dem Theater zu widmen, und seine Aufgabe nach Kräften ganz wacker löste. Nicht billigen können wir es, dass der sonst so umsichtige Dirigent sich einige Auslassungen, wenn auch nur von weniger bedeutenden, doch immer mit dem Ganzen in nothwendigem musikalischen Zusammenhange stehenden Nummern zu Schulden kommen liess; eben so wenig die Leichtfertigkeit einer der Solosängerinnen, deren nachlässigem Einstudiren durch rasches Eingreifen des zweiten Capellmeisters Herrn *Schindelmeiser*, der die Cantilene auf dem Clavier mitspielte, nachgeholfen werden musste.

In der am 27. November von Mad. *Therese Meyer*, geb. *David* (Schwester des Leipziger Violinisten und der Londoner Claviervirtuosin Mad. *Dulken*) veranstalteten musikalischen Soirée gab diese sich als vorzügliche Pianistin kund. Das interessante Programm enthielt u. a. Beethoven's Quintett für Pianoforte und Blasinstrumente, und ein Duo concertant für Pianoforte und Harfe, in welchem letzteren namentlich der als Harfenist so ausgezeichnete hiesige Künstler Herr *Schaller* Gelegenheit hatte, sein eminentes Talent in vollem Glanze zu zeigen.

Das Theater anlangend, so wurde am 19. November *Kücken's* längst erwarteter „Prätendent", romantisch-komische Oper in 3 Aufzügen, zum ersten Male, und zwar unter des Componisten eigener Leitung, aufgeführt. Man hatte diesem Werke des durch seine hübschen Lieder ehrenvoll bekannten Componisten gewissermaassen mit einiger Spannung entgegenblickt, indem schon vorher viel Gutes darüber verlautete. Um so erfreulicher war es daher, dass er bei seiner öffentlichen Vorführung den gehegten Erwartungen entsprach. Und in Wahrheit, es zeugt diese Oper von ungemeinem Talent, und der musikalische Eindruck den sie hervorbringt, ist ein wohlthuender. Insbesondere sind es die beiden ersten Acte, welche erregend und die Aufmerksamkeit fesselnd wirken; auch enthalten gerade diese die werthvollsten Einzelnheiten. Dahin gehören: das Lied des Waterspout, das Finale des ersten Actes, die interessante hinter der Scene gesungene Introduction des zweiten Actes, die grosse Arie Cecile's, ein Quartett und das Finale. Auch der dritte Act zählt manche Schönheiten, zu denen die Arien des Jacob und des Levrault gehören. Die anmuthigsten Piecen der Oper nähern sich meistentheils der Liedform. — Das Ganze erfreute sich einer im Allgemeinen recht gelungenen Ausführung, namentlich gebührt der Demoiselle *Babnigg*, welche als Cecile vollständige Gelegenheit fand, ihre unübertreffbare Bravour auf glänzende Weise geltend zu machen, volle Anerkennung; neben ihr dem Herrn *Knopp*, als Emile L'Hopital; Schade nur, dass der schöne Tenor dieses Sängers auf die Dauer so leicht fatiguirt wird. Auch die übrigen Mitwirkenden liessen es an Fleiss und Aufmerksamkeit nicht fehlen, namentlich wurden die theilweise ziemlich schwierigen Chöre mit Präcision durchgeführt. Ueberhaupt gefiel die Oper sehr, ohne gerade Furore zu machen, und erhielt im Laufe von 14 Tagen 5 Wiederholungen. Sicher würde der Erfolg ein viel bedeutenderer gewesen sein, wenn das — an Czaar und Zimmermann erinnernde — Sujet interessanter erfunden und besser bearbeitet wäre. So aber wimmelt die Handlung dermaassen von Unwahrscheinlichkeiten und plumpen Trivialitäten, dass es zum Verwundern ist, weshalb der Componist sein Talent nicht einem würdigeren Gegenstande zugewendet hat.

Die stattgehabten Reprisen, die nichts von besonderem Interesse darboten, übergehen wir, und erwähnen nur im Allgemeinen, dass im Laufe des Novembermonats folgende Operndarstellungen auf dem Stadttheater vorkamen, nämlich: der Freischütz, 3mal; Lucrezia Borgia, die Nachtwandlerin, die Stumme von Portici und Don Juan, jede 1mal; die eben besprochene Novität, der Prätendent, 4mal; Summa 11 Opernvorstellungen. Das Repertor war mithin, wie ersichtlich, ziemlich mager bestellt.

Rom. Mittels Handschreibens vom 5. August d. J. des Staatssecretärs Kardinals *Feretti* an den Kardinal *Tosti*, Protector der hiesigen Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia, wurde ihm ex off. mitgetheilt, dass S. H. Pius IX. diesem Institut den Titel Pontificia anzunehmen bewilligt hat.

Recension.

Aphorismen über Rellstab's Kunstkritik von *C. Ernst Kossak*. Berlin, Verlag von C. W. Esslinger.

Es gibt vorzüglich zweierlei Arten federführender junger Männer. Die erste Art fühlt früh ein gediegenes Streben, erwirbt sich ein tüchtiges Wissen, und tritt dann erst mit seinen Gedanken vor die Lesewelt, meist und am Liebsten mit Schlachtgedanken, doch sogar zuweilen in würdiger Kampf- und Heldenweise. Die andere Art ist schon von der Schule aus vom Teufel ue-

Digitized by Google

ruhiger Autoreitelkeit besessen, und fährt mit unreifstem Wissen, als junger Kiek in die Wissenschaft oder Kick in die Kunst heraus in Bücher und Blätter. Es liegt in der Natur der Sache, je unreifer das Wissen, je kecker und naseweiser die Floskeln. *Ernst Kossak*, nach obigen Aphorismen zu urtheilen, gehört unter die erstere Art, und zwar unter die, welche in würdiger Weise, in würdigem Tone die Sache allein im Auge hat und nach der Person gar nicht fragt.

Die kleine Broschüre stellt aus den verschiedenen musikalischen Schriften Rellstab's eine Reihe von Kunstansichten und Urtheilen zusammen, aus welchen sich, mit einander verglichen, grosse Verschiedenheiten, ja oft herbe Widersprüche ergeben.

Das ist freilich ein fatales Schicksal für den Schriftsteller, von dem aber wohl keiner ganz frei geblieben, der je die Feder führte. Selbst dem scharfen, ruhigen, consequenten Goethe, so weit Consequenz dem Menschen überhaupt vergönnt ist, selbst Goethe wären Sätze nachzuweisen, die mit den Köpfen gerade gegeneinander rennen. Allein, was schlimmer als dieses, ist, dass Rellstab's veränderte Urtheile nicht immer aus veränderten Kunstansichten, sondern zuweilen auch blos aus veränderten Gesinnungen gegen die Meister hervorgegangen zu sein scheinen. Wie dem auch sei, *Kossak* weist Rellstab nicht blos Widersprüche nach, er kritisirt auch manche Aussprüche von ihm überhaupt, und entwickelt dabei interessante Ansichten. Wir heben eine über Berlioz aus, diesen noch immer mit der Verständnissunfähigkeit Vieler schwer ringenden Geist. Die Ansicht ist zwar nicht zum ersten Mal aufgestellt; aber bei Geistern wie Berlioz ist es nöthig, dass man die Stimmen der Denker öfters über sie ertönen lässt, denn langsam und schwer sind die zeitentrotzenden festgekitteten Thürme der Vorurtheile zu zerbröckeln.

„Wenn in irgend einem Componisten, so ist es in Berlioz, wo sich die Reflexion der Kunst bemächtigt hat. Indem ihm die Natur eine entschiedene Richtung zum Charakteristischen aufgeprägt hat, fühlte er von je her das innere Bedürfniss, sich durch die Speculation möglicher Weise neue Bahnen zu brechen. Die späteren Schöpfungen Beethoven's gelten ihm für Fingerzeige, dass eine fernere Fortbildung der Musik in der Erweiterung der Formen und Mittel zu erstreben sei. Demgemäss sucht er durch jahrelange Studien und eigene praktische Arbeiten seine Ansichten sich selbst klar zu machen und Form und Mittel für seine Intentionen aus sich heraus zu arbeiten. Berlioz will zunächst die Massen des Orchesters, ohne sich der Hilfe des Wortes zu bedienen*), zu dramatischen Wirkungen verwenden, ein Bestreben, das sich auf seine Ansicht gründet: der höchste Gipfel in der Composition offenbare sich in der Symphonie. In seinem Künstlerdrange will er Alles umfassen. Nicht allein die Geheimnisse der Menschenseele, auch die der Natur will er durch musikalische Combinationen ausdrücken. Kein Gefühl, keine Stimmung, kein Gedanke der Seele, nichts existirt für ihn, was nicht auch die Möglichkeit einer Manifestation im Musikalischen besässe. Wenn es eine alte Wahrheit ist, dass sich keine neue Richtung ohne Kampf Bahn bricht, so ist es auch eben so erwiesen, dass sie nie ohne Irrthum zum Ziele gelangt. Man störe doch die Hypothesen im Gebiete der Kunst und Wissenschaft nicht. Auch Amerika ist durch eine Hypothese entdeckt, sagt Novalis. Solcher Richtung pflegt sich am Meisten tiefe innere Faulheit entgegenzusetzen, und so haben denn in Deutschland gewisse Halbwisser, um nicht zu sagen Viertelswisser, Leute, die noch schwere Kämpfe mit den Rudimenten der Grammatik und Logik bestehen müssen, sich angelegen sein lassen, von vorn herein über Hektor Berlioz den Stab zu brechen. Die Resultate jahrelanger Forschungen und Bestrebungen liegen in seiner Abhandlung über die Gesammtheit der Instrumentation vor. Wer von der Wichtigkeit überzeugt ist, welche für den schaffenden Künstler, wie für den musikalischen Handwerker und Kritiker in der genauen Kenntniss und historischen Auffassung des vor ihm Dagewesenen liegt, wird nach einiger Einsicht in Berlioz' Werke gewahren, wie fleissig und aufmerksam dieser kritisch reflectirende *und dabei doch phantasiereiche Geist* Feinheiten jeder Art in den Werken der Alten und Neuen beobachtet und zusammengetragen hat, wenn schon wir nicht läugnen wollen, dass er hie und da, namentlich in Betreff Haydn's, ungerecht gewesen ist." *—r.*

*) Des unmittelbar gesungenen. Der Refer.

Feuilleton.

Der Musikalienhändler *Gustav Bock* (Firma Bote u. G. Bock) in Berlin ist von Sr. Majestät dem König von Preussen zum Hofmusikalienhändler, so wie von Sr. Königlichen Hoheit dem Prinzen Albrecht von Preussen zum Hof-, Kunst- und Musikalienhändler ernannt worden.

Neue Opern. Blanda, Buch von Friedrich Kind, Musik von *Kalliwoda*, zum ersten Male aufgeführt in Prag. Die Musik erhielt entschiedenen Beifall; weniger das Buch. — In Leipzig zum ersten Male: Zum Grossadmiral, von *Lortzing*. Gefiel sehr. Alle Darsteller wurden gerufen. — In Paris auf dem neuen Théâtre national: Une bonne fortune, komische Oper in einem Aufzuge von *Adolph Adam*. Wird höchlich gerühmt. Rossini soll darüber geurtheilt haben, es sei dies die einzige Opera buffa, die ein Franzose geschrieben. — Kapellmeister *Kirchhoff* in Ulm hat eine Oper fertig, die den Titel führt: „Der Sandwirth von Passeyer". — *Zinkgräf* in Darmstadt desgleichen unter dem Titel: „Der Schwarzwälder Uhrenhändler", Buch von Holtei. — Maritana ist der Titel einer englischen Nationaloper, die in einem Jahre 198 Mal in London bei gedrückt vollem Hause gegeben wurde. Der Componist, *Wallace*, ist ein Irländer und wurde im Jahre 1816 zu Waterford geboren. (Vergl. S. 254 dieser Zeitung.)

„Die Nationalmusik Irlands" — so heisst ein kürzlich erschienenes Werk, ein Abdruck der Vorträge, welche Herr *Conran* in Manchester über die Geschichte der irischen Nationalmelodieen gehalten hat.

Im vorigen Jahre errichtete Herr *Johannes Zschocher* in Leipzig unter dem Namen „Institut für Musik" eine Pianoforteschule für Kinder und Erwachsenere. Am 7. Dezember d. J. nun hatte er in der Buchhändlerbörse eine öffentliche Prüfung seiner Zöglinge veranstaltet, die alle billigen Erwartungen erfüllte, ja theilweise sogar übertraf.

Digitized by Google

Jenny Lind hat sich verpflichtet, vom Dezember bis Mai ein Mal wöchentlich auf der Stockholmer Bühne aufzutreten, gegen um die Hälfte erhöhte Preise und ein Drittel der Netto-Einnahme. Ihren gesammten Antheil am Ertrage hat sie zur Gründung einer Theaterschule bestimmt. — Am 3. Dezember trat sie zum ersten Male auf, und zwar als Regimentstochter. Der Zudrang war ungeheuer; einzelne Parketbilliets wurden mit 25 bis 100 Rthlr. Bco bezahlt.

Am 27. October d. J. feierte zu Celle im Hannöverschen der Stadt- und Schloss-Organist *H. W. Stolze* sein 25jähriges Dienstjubiläum.

Fernere Todtenfeierlichkeiten zum Andenken Mendelssohn Bartholdy's. — Am 27. November in Stuttgart, veranstaltet durch die Gesellschaft „Einigkeit". Am folgenden Tage eine öffentliche Feier im Theater, wobei *Grunert* einen von F. Löwe gedichteten Prolog sprach. Das Hauptmusikstück war die Sommernachtstraum-Ouverture. — In Mainz, Aufführung des Elias, veranstaltet durch die Liedertafel. Sämmtliche ausführende Damen waren in Trauerkleidung, der Saal schwarz dekorirt. Dem Oratorium voran ging eine Rede des Vorstandes über den Entschlafenen. — In Naumburg den 1. Dezember, veranstaltet durch Musikdirector *Claudius* und Oberlandesgerichtsrath *Krug* (den bekannten Componisten). Mendelssohn's Büste war im Saale aufgestellt. Aufgeführt wurde der Trauermarsch aus den Liedern ohne Worte, der in Leipzig bei M.'s Todtenfeier benutzt worden war; Chöre aus Paulus; Lieder- und Pianofortecompositionen. — Am 5. Dezbr. in Altenburg, verbunden mit einer Gedächtnissfeier für den bekanntlich an diesem Tage (1791) verstorbenen Mozart. Auf einen Prolog folgte ein Choral vom Hoforganisten *Reichardt*; dann Mendelssohn's Chor: Siehe, wir preisen seelig etc. aus Paulus; Herbstlied (aus den vierstimmigen), zwei Duetten (aus den zweistimmigen Liedern); Pianoforte-Capriccio in A moll. Ausserdem wurden vorgetragen Geibel's bekannte Elegie, und eine biographische Skizze über Mendelssohn. In dem 2ten, Mozart's Andenken gewidmeten Theile kamen zur Aufführung: Tuba mirum aus dem Requiem, Terzett aus Figaro's Hochzeit, Sextett aus Don Juan. Ausserdem ebenfalls deklamatorische Vorträge. Hoforganist *Reichardt* dirigirte. — Am 9. Dezember in Wismar, durch den dasigen Musikverein. Aufgeführte Stücke: Chor aus Paulus: Siehe, wir preisen etc.; Vaterunser von Spohr; Was bleibet und was schwindet, von Andreas Romberg; der 42. Psalm von Mendelssohn. — Am 13. Dezember Feier im Berliner Opernhause, wo nach Geibels Elegie (gesprochen von *Döring*) Racine's Athalia, nach der Raupach'schen Uebersetzung, Musik von Mendelssohn, aufgeführt wurde. Zum ersten Male öffentlich. — Die deutschen Musiker in Paris haben der Wittwe Mendelssohn's eine herzliche Beileidsadresse geschickt, die im Auftrage der Uebrigen unterzeichnet ist von *J. Rosenhain, Kalkbrenner, C. Halle, J. P. Pixis, Ed. Wolff, K. Panofka, Steph. Heller.*

In Berlin tritt mit Neujahr 1848 Kapellmeister *Henning* in Ruhestand; an seine Stelle kommt *Taubert* als erster Kapellmeister des Theaters. *Nicolai* aus Königsberg (früher in Wien am Kärnthnerthortheater) wird zweiter Kapellmeister und zugleich mit besonderem Gehalt Kapellmeister des aus der Privatkasse des Königs unterhaltenen Domchores.

Die Leipziger Zeitung vom 8. Dezember enthält eine öffentliche Anerkennung des Orgelbaumeisters *Schrickel* aus Eilenburg, der in Kühren für einen sehr billigen Preis ein neues schönes Orgelwerk erbaut hat, das nach dem Urtheile aller Sachverständigen hinsichtlich der Dauerhaftigkeit sowohl als der leichten Ansprache seiner Pfeifen und der harmonischen Reinheit seines Klanges seinem Zwecke vollkommen entspricht.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Mit Januar 1848 beginnen neue Abonnements auf

Schuberth's Omnibus für Piano, ansprechende Musikstücke leichter Gattung zu 2 und 4 Händen, monatlich 2 Hefte à 5 Sgr.

Schuberth's Omnibus für Gesang, ein- und zweistimmige Lieder mit Piano, monatlich 1 Heft à 5 Sgr.

Dem Publicum werden hier treffliche Original-Werke für etwa nur **den dritten Theil** der gewöhnlichen Notenpreise geboten.

In allen Buch- und Musikhandlungen sind die ersten Hefte zur Ansicht zu haben.

Verlag von

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Neue werthvolle musikalische Werke,

so eben erschienen in der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin,

durch alle solide Buchhandlungen zu beziehen:

Alkan. 25 Préludes p. Piano. Op. 31. 5 Livr. à 25 Sgr.

Bordogni. 3 Exercices et 12 nouv. Vocalises p. Baryton ou Alto. 2 Livr. à 1⅓ Thlr.

Concone. 30 Exercices p. la voix avec Piano ½ Thlr. 50 Vocalizzi e Solfeggi p. medium de la voix avec Piano. Livr. I.—II. à 1 Thlr.

Gumbert. 20 melodiöse Singübungen f. Sopran od. Tenor. Op. 19. Lief. II. 25 Sgr.

— — Auswahl von 12 beliebten Gesängen aus Frankreich f. eine Singst. u. Piano. 2. Lief. à 17½ Sgr.

Heller. Rêveries p. Piano. Op. 58. ⅔ Thlr.

Henselt, Ad. Ouverture du Freischütz et Oberon de Weber p. Piano à 1 Thlr.

Kücken. Auswahl von 11 beliebten Gesängen f. Alt od. Bariton mit Piano: Herein, Schlummerlied, Blumen, An jedem Abend, Im Mai, Flieg' Vöglein, Vöglein mein Bote, Frühlingswanderschaft, Wenn der West, Steckenpferd, O senke. Op. 23. 28. 33 à 5 — 12½ Sgr.

Kullak. Prélude et Scherzo p. Piano. Saltarello p. Piano. Op. 25. à ½ Thlr.

Kullak et **Ganz.** Gr. Duo brillant sur Vielka-Feldlager in Schlesien de Meyerbeer p. Piano et Vcelle concert. Op. 24. 1½ Thlr.

Meyerbeer. 4 Potpourris aus Robert der Teufel f. Piano v. Diabelli. 4 Lief. à ½ Thlr., dito zu 4 Händ. 3 Lief. à 1 Thlr.

Moeser. Thême original varié p. Violon av. Piano (auf der G Saite). Op. 6. 25 Sgr.

Panseron. 12 Etudes spéciales, p. Soprano ou Tenore. 2 Livr. à 1 Thlr.

Magazzari. Römische Volkshymne f. Pius IX. f. 1 Singst. (deutsch, franc., ital.) 7½ Sgr., dito Marsch v. Graziani f. Piano 5 Sgr. zu 4 H. 7½ Sgr. f. Orchester 20 Sgr.

Digitized by Google

Schaeffer. Der alte Fritz auf Sanssouci f. 4 Männerst. Op. 14. Nr. 6. 20 Sgr., f. 1 Singst. 5 Sgr., Polkaständchen f. Pfte. 5 Sgr., zu 4 H. 5 Sgr.

Weber, C. M. v., Der Freischütz. Vollst. Clav.-Auszug mit deutschem u. italien. Text. Neue einzig rechtmässige wohlfeile Originalausgabe. Subscr.-Pr. 3⅓ Thlr.

Rossini. 2 Hymnen auf Pius IX. f. Gesang mit Piano, deutsch u. franz. 7½ Sgr., einzeln à 5 Sgr., f. Piano allein 5 Sgr.

In meinem Verlage erscheinen für Deutschland (für England bei **J. J. Ewer & Comp.**) mit Eigenthumsrecht:

Zwölf bisher noch nicht gedruckte Symphonieen von

W. A. Mozart,

für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von

Carl Czerny.

Diese Symphonieen schliessen sich somit als zweite Serie an die zwölf bekannten, bereits erschienenen, und sind daher mit den fortlaufenden Nummern von Nr. 13 bis Nr. 24 versehen.

Die Manuscripte dieser Werke in der Original-Handschrift des unsterblichen Tonsetzers befinden sich in meinem Besitze, und es bürgen für die Aechtheit derselben, als vollgiltige Autoritäten, die jeder Nummer dieser Ausgabe beigefügten beglaubigten Zeugnisse nachfolgender Herren, welche sowohl vermöge ihrer persönlichen Verhältnisse, als einstige Bekannte und Freunde Mozarts und an der Stätte seiner vorzüglichsten Kunstthätigkeit, Wien, heimisch, als auch durch ihre Stellung in der musikalischen Welt, von des grossen Meisters gesammtem Kunstwirken die umfassendsten Kenntnisse besitzen. Ausser dem genialen Bearbeiter in obiger Form, Herrn **Carl Czerny**, sind es die Herren Hofrath **Kiesewetter** und Kapellmeister **Gyrowetz**, Beide in früheren Jahren mit Mozart befreundet; Hr. **A. Schmitt**, Custos der k. k. Hofbibliothek, und Herr **von Sonnleithner**, Aufseher der Musik-Bibliothek des Conservatoriums, Beide durch ihre Stellung mit sämmtlichen Werken und der Handschrift Mozart's genau bekannt, und endlich der grösste musikalische Autographen-Sammler und Kenner, Herr **A. Fuchs**, der namentlich alle bisher bekannten Werke Mozart's besitzt und dessen Handschrift aus allen Perioden genau zu beurtheilen vermag.

Nr. 13 erschien am 20. October, Nr. 14 am 20. November und jeden Monat folgt eine fernere Nummer.

Nach Beendigung der Clavier-Ausgabe werden diese Symphonieen für's Orchester erscheinen.

August Cranz,
Musikalien-Handlung in Hamburg.

(In Leipzig liefert mein Commissionär, Herr **Fr. Hofmeister**, diese Werke für seine Rechnung aus.)

In unserem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

Symphonie

Nr. 3. A moll

für grosses Orchester

componirt

von

Niels W. Gade.

Op. 15.

Leipzig, den 15. December 1847.

Breitkopf & Härtel.

Neue Pianoforte-Compositionen von **Steph. Heller!**

Stephen Heller

gehört zu den poesiereichsten Componisten der Gegenwart, er ist gleich Chopin und Mendelssohn Dichter; seine Werke sind Originalschöpfungen. Op. 29. La Chasse — Die Jagd, Op. 34. Die Forelle, Op. 53. Tarantella sind von Liszt, Döhler u. A. sehr oft in Concerten aufgeführt worden, seine Etüden Op. 46, 45, 16 gehören zu den Studien des Pianofortespiels in den Conservatorien der Musik in Paris, Brüssel, Leipzig und Wien. Die musik. Zeitungen rühmen die duftige Poesie, die Frische, die Feinheit der Ausarbeitung, das ächte Klaviermässige, überhaupt das originelle Element in Heller's Compositionen. (S. Recens. über 3 Valses brill. Op. 42 — 44. 18 morceaux, Fantaisie, 30 Etudes et 25 Etudes etc. in der neuen Zeitschrift, Leipz. u. Wiener mus. Ztg., Musik-Salon etc.) Neu sind erschienen: **Vénitienne, Tarantelle** (2. veränderte Ausgabe), **Fantaisie, Sérénade, Scherzo fantastique, Rêveries** p. Piano. Op. 52—58. Pr. à 20 — 25 Sgr.

Durch alle Musikhandlungen zu beziehen.

Berlin.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Ein Musikdirector, der bereits mehrere der bedeutendsten Musikfeste persönlich dirigirte, über welche er sich mit den vortheilhaftesten Zeugnissen der ersten Notabilitäten Deutschlands ausweisen kann, sucht eine seinen Kenntnissen angemessene Anstellung.

Näheres bei Herrn Musikalienhändler

J. Hoffmann in Prag.

Die allgemeine musikalische Zeitung

wird mit Neujahr 1848 ihren 50. Jahrgang beginnen und wie bisher die wichtigsten Gegenstände des Musiklebens besprechen. Ihr Preis bleibt unverändert 5⅓ Thlr. für den Jahrgang von 52 Nummern nebst Beilagen und Register. Die Insertionsgebühren betragen 1½ Ngr. für die gespaltene Petitzeile. Die allgemeine musikalische Zeitung ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen. Geeignete Beiträge werden von der Redaction gern angenommen und von der unterzeichneten Verlagshandlung honorirt.

Leipzig, im December 1847. ***Breitkopf & Härtel.***

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten December. Nr. 52. 1847.

Inhalt: *Nekrolog:* Dr. Felix Mendelssohn Bartholdy. — Zum Titelkupfer. — *Recension.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Nekrolog.

Dr. *Felix Mendelssohn Bartholdy.*

Hätten wir nur die Gefühle aussprechen wollen, welche der unerwartete und zu frühe Hingang des Meisters anfregen musste, und die Gedanken über seinen Werth als Künstler und Mensch, so käme unser Nekrolog zu spät. Viel Schönes, Rührendes und Treffendes ist in dieser Beziehung über ihn vorgebracht worden. Wir jedoch möchten vor Allem sichere und verbürgte Nachrichten über des Dahingeschiedenen Lebens- und Bildungsgang hier niederlegen. Was ein Künstler geworden, liegt für die Beurtheilung des Verständigen in den nachgelassenen Werken vor. Wie er es geworden, das eigentlich belehrende und fördernde Element, kann nur aus genauer Kenntniss der Lebens- und Bildungsumstände gefolgert werden, und diese möglichst vollständig und aus den besten Quellen zusammenzubringen, war nicht das Werk weniger Tage. Dies mag zur Entschuldigung der verspäteten Lösung unserer unerwarteten Aufgabe dienen.

Felix Mendelssohn Bartholdy wurde den 3. Februar 1809 zu Hamburg geboren. Sein Grossvater war der berühmte Philosoph *Mendelssohn;* sein Vater, ein kenntnissreicher und welterfahrener Mann, Banquier, und mit Glücksgütern reichlich gesegnet. Die Mutter besass ebenfalls ausgezeichnete Bildung, und liebte und übte die Tonkunst mit vorzüglicher Neigung. Im dritten Lebensjahre unseres Felix verliess die Familie Hamburg, und nahm ihren bleibenden Aufenthalt in Berlin. Dort wurde das Haus der Eltern der Sammelplatz aller berühmten Tonkünstler und anderer Celebritäten in Wissenschaft und Kunst. Das Element der Musik umspielte daher das Kind von der Wiege an, die angeborene Neigung wurde früh wach, und nach eigener Beschäftigung darin verlangend, übernahm die Mutter den ersten Unterricht auf dem Klavier. Durch die überraschend schnellen Fortschritte stellte sich den Eltern der Beruf des Sohnes für die Tonkunst entschieden heraus; sie legten deshalb seine Erziehung und Bildung von vorn herein darauf an. *Berger*, und später auch kurze Zeit *Moscheles*, wurden seine Lehrer auf dem Pianoforte, *Zelter* in der Theorie und Composition. Während eines Aufenthaltes in Paris erhielt Felix mit seiner älteren Schwester, die nicht viel geringere Anlagen als Jener für die Tonkunst zeigte, von Madame *Bigot*, einer geborenen Elsasserin, welche ihre Studien in Wien gemacht hatte, Unterricht auf dem Pianoforte. Von dem feinen musikalischen Geschmacke, der tiefen Kunsteinsicht und der persönlichen Güte und Liebenswürdigkeit dieser Frau sprach Felix stets mit besonderer Neigung und Dankbarkeit. Auch *Cherubini* ertheilte ihm damals Unterricht im Contrapunct. Der Knabe lernte gern und mit erstaunlicher Schnelligkeit, hat aber, seiner eigenen Versicherung nach, dem Pianoforte jenen anstrengenden Fleiss der neueren Virtuosen niemals zugewendet. Er hätte dies auch nicht vermocht, da seine Eltern ihm zugleich eine höhere wissenschaftliche Bildung angedeihen liessen. Er erhielt ausgezeichnete Privatlehrer, wurde später Student auf der Berliner Universität, besuchte die Vorlesungen, und machte sein förmliches Studentenexamen. Dass dies nicht ein vornehm flüchtiger Durchlauf, sondern voller Ernst gewesen, bewies seine gründlich wissenschaftliche Bildung, bewiesen die mannichfaltigen Kenntnisse, die er besass. Er las die lateinischen und griechischen Schriftsteller in der Ursprache, übersetzte das Mädchen von Andros des Terenz metrisch, und zwar so gut, dass es gedruckt wurde, doch nur mit den Anfangsbuchstaben seines Namens, F. M. B. versehen. Von den neueren Sprachen schrieb und sprach er französisch, englisch und italienisch; den Don Quixote las er spanisch. Daneben hatte er noch Unterricht im Zeichnen und Malen, brachte es in der Landschaft zu bedeutender Fertigkeit, hat später Vieles nach der Natur gezeichnet, und trieb diese Kunst bis an sein Lebensende mit Neigung in seinen Erholungsstunden. Zugleich wurde die Körperbildung nicht vernachlässigt, für die der lebhafte Knabe noch Zeit und Antrieb behielt. Er wurde ein tüchtiger Schwimmer, gewandter Reiter, ausgezeichneter Turner, leidenschaftlicher und graziöser Tänzer. Trotz aller dieser Nebenbeschäftigungen, Neigungen, Studien, grösseren und kleineren Reisen, welche er im Verlaufe seines Lebens machte, wurde seine Productivität als Componist früh

Digitized by Google

lebendig, trieb Werke auf Werke hervor, in Meistergestalt, schon zu einer Zeit, wo Andere sich mit Schülerübungen mühsam noch abquälen müssen, und in so reicher Zahl zugleich, als habe er auf demselben Erdenflecke fest gebannt gesessen und ausser der Musik nichts gelernt und nichts gethan. Seine ersten Werke, drei Pianoforte-Quartetts, Sonate für Pianoforte, sieben Charakterstücke für Pianoforte, zwölf Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte, zwölf Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte, die Hochzeit des Camacho, komische Oper in zwei Acten, u. m. a. wurden in Berlin geschrieben, meistens noch im Knabenalter, letztere Oper im 16. Jahre!

Sein Vater, der genugsame Kunsteinsicht besass, zu erkennen, was nöthig, um die Anlagen des Sohnes von allen Seiten zu fördern, und genügende Mittel, das Erkannte in's Werk zu setzen, führte ihn theils selbst, theils schickte er ihn allein auf Reisen. So durchzog er zu verschiedenen Zeiten Deutschland, Frankreich, England, Schottland und Italien, letzteres Land zum Theil in Gesellschaft des Directors *Schadow*, der mit seinen Eltern bekannt war, und mit den ausgezeichnetsten Malern der Düsseldorfer Schule, *Hildebrand*, *Hübner*, *Bendemann* u. m. A. In Rom lernte er *Berlioz* kennen, der sehr von ihm eingenommen wurde. Vorzugsweise zog es ihn und wurde er veranlasst, nach England zu reisen. Er war sieben Male dort. Zum ersten Male kam er nach London im April 1829. *Moscheles* setzte ihn sogleich in Verbindung mit der philharmonischen Gesellschaft, in deren Concert am achten Mai die Ouverture zum Sommernachtstraum zum allerersten Male aufgeführt wurde, und als Beginn seiner Anerkennung betrachtet werden muss. Das Publicum war elektrisirt von der genialen Composition, obschon zu überrascht, um die fantastischen Details dieses poesiereichen Werkes gleich vollkommen auffassen zu können. Mendelssohn spielte auf dringende Einladungen mehrmals in den philharmonischen Concerten, gab aber nie ein Concert zu seinem eigenen Benefice. Eines der glänzendsten Concerte, welches er durch seine Mitwirkung verherrlichte, war das, welches Fräulein *Sonntag* zum Besten der durch Ueberschwemmung verunglückten Schlesier am 13. Juli gab. Theil daran nahmen, ausser den Genannten, die Damen *Malibran*, *Camporese*, *Pisaroni*, *Blasis*, die Hrn. *Donzelli*, *Veluti*, *de Begnis*, *Curioni*, *Bordogni*, *Pellegrini*, *Zuchelli*, *Puzzi*, *Drouet* und *Max Bohrer*. In diesem Concerte dirigirte er seine Ouverture zum Sommernachtstraum zum zweiten Mal und gewann sich alle Herzen für immer. Hierzu spielte er auch mit *Moscheles* Mozart's Doppelconcert mit improvisirten abwechselnden Kadenzen. Von London aus begab er sich nach Edinburg und in die schottischen Hochlande. Die dort erhaltenen Eindrücke erzeugten die Ouverture zur Fingalshöhle. Gegen Ende April des Jahres 1832 kam er wieder nach London, und dirigirte diese Ouverture im philharmonischen Concert. In einem späteren spielte er sein G moll-Concert. Am 10. Juni erfreute er seine Verehrer durch herrliche Vorträge von Bach'schen Fugen auf der Orgel in der St. Pauls-Kirche u. s. w. Zum dritten Male kam er nach London im April 1833. Hier schrieb *Moscheles* und Mendelssohn, um zusammen mit etwas Neuem aufzutreten, gemeinschaftlich Variationen über den Marsch aus Preciosa für 2 Klaviere mit Begleitung des Orchesters, in zwei Tagen. Veröffentlicht ist dieses Werk bisher nur in Form eines vierhändigen Stückes. Es wäre zu wünschen, dass es auch in seiner ursprünglichen Gestalt herausgegeben würde. Am 13. Mai gab er im philharmonischen Concert eine neue Symphonie in A dur, welche bis jetzt noch nicht im Druck erschienen. *Moscheles*, der sie gehört, bezeichnet sie als ein mit eigenthümlicher Frische und sprudelnder Fantasie ausgestattetes Werk. Der letzte Satz ist eine Tarantella. In diesem Concerte spielte er Mozart's D moll-Concert mit der Wärme und Vollendung, die nur ihm eigen waren. Darauf reiste Mendelssohn nach Düsseldorf, das Musikfest zu dirigiren, und kam am 8. Juni in Begleitung seines Vaters nach London zurück. Am 10. Juni gab er im philharmonischen Concert eine neue Ouverture in C dur. Im September 1840 reiste er wieder nach England, und führte bei dem Musikfeste in Birmingham seinen „Lobgesang" mit enthusiastischem Beifall auf. Er hatte dieses Werk für die Feier des dreihundertjährigen Jubiläums der Erfindung der Buchdruckerkunst in Leipzig componirt und zuerst am 25. Juni 1840 in der Thomaskirche daselbst aufgeführt. Im Jahre 1842 war er abermals in London, und führte seine A moll-Symphonie zum ersten Mal auf. Der Eindruck dieses Werkes übertraf alle früheren, wozu Anklänge an schottische Musik, welche besonders im Scherzo und letzten Satze hervortraten, sehr viel beitrugen. Wieder kam er im Mai 1844 nach London. Er dirigirte die fünf letzten philharmonischen Concerte der Saison. Am 28. Juli führte er seinen Paulus in Exeter-Hall auf, der mit grossem Enthusiasmus aufgenommen wurde. Am 26. August 1846 gab er zum ersten Mal in Birmingham seinen „Elias", und setzte durch diese Schöpfung seinem Ruhme die Krone auf. Seine letzte Reise nach London fiel in den April 1847, wo er in Exeter-Hall seinen Elias mit immer steigendem Beifall gab. Auch spielte er in einem philharmonischen Concerte, in Gegenwart des Hofes, Beethoven's Concert in G dur mit wundervoll improvisirten Kadenzen. Seine Musik zum Sommernachtstraum füllte den zweiten Theil aus. Das musikliebende englische Publicum sah Mendelssohn's wiederholten Besuchen stets mit steigendem Interesse entgegen. Sein Erscheinen brachte Leben in alle musikalischen Sphären. Die Königin Victoria und Prinz Albert bezeugten ihm persönliche Verehrung und Gunst. Mendelssohn gefiel sich ausserordentlich in London. Er fand dort zuerst Anerkennung und viele Freunde für's ganze Leben.

Bereicherten die vielen Reisen von früher Jugend an durch die Hauptländer Europa's seine Fantasie mit immer neuen Eindrücken, Bildern, seinen Geist mit mannichfaltigen Erfahrungen, so bot sich ihm bald ein anderes günstiges Verhältniss an, um seine in ihm schlummernde Dirigentenfähigkeit früh ausbilden zu können, — seine Anstellung als Musikdirektor in Düsseldorf. Die Veranlassung zu seinem dortigen Engagement war das Musikfest im Jahre 1833, zu dem er, obwohl damals noch nicht als Dirigent berühmt, aus persönlicher Be-

Digitized by Google

kanntschaft mit einem Mitgliede des Festcomité's eingeladen wurde. Das Musikfest war sehr glänzend und machte den Wunsch rege, Mendelssohn an Düsseldorf zu fesseln. Dies gelang. Es wurde für ihn die Stelle eines städtischen Musikdirektors geschaffen; als solcher hatte er den wöchentlichen Gesangverein, die Conzerte, und die Kirchenmusik in den katholischen Kirchen zu dirigiren. Die Stelle hat sich bis heute in derselben Gestalt erhalten. Er machte auf drei Jahre Contract und trat sein Amt im Herbst 1833 an. Die Conzerte scheinen das Publikum anfänglich nicht in gehoffter Weise angezogen zu haben, denn es fanden vom November 1833 bis 18. Mai 1834 nur drei statt. Die Auswahl der Musikstücke war vortrefflich, die Ausführungen so gut als es die Kräfte nur irgend gestatteten. Mendelssohn trat darin selbst mehremale als Klavierspieler auf, und spielte unter Anderm auch ein grosses Conzert von dem früh verstorbenen hoffnungsvollen Componisten N. Burgmüller. In diese Periode fällt auch Mendelssohn's Verhältniss zu *C. Immermann*, der, obwohl viel älter, sich sehr zu ihm hingezogen fühlte. Sie nannten sich Du, und das ganze Verhältniss schien die Vereinigung zweier bedeutender Geister für das Leben zu sein. *Immermann* schrieb für ihn den Text zu einer Oper nach Shakespeare's Sturm, den Mendelssohn aber nicht gebrauchen konnte. Er war interessant und häufig sehr poetisch; der Dichter hatte aber von der nothwendigen musikalischen Gestaltung eines Opernbuches keinen Begriff, und in dieser Beziehung war der ganze Text von vorn herein so verfehlt, dass eine Um- oder Ueberarbeitung nicht möglich war; so blieb er unbenutzt liegen. Die Gegenwart zweier so bedeutender Männer liess den Wunsch rege werden, das Düsseldorfer Theater, welches bis dahin ein nur in gewöhnlichster Weise betriebenes Privatunternehmen gewesen war, auf eine höhere Stufe zu stellen, und *Immermann* und Mendelssohn waren zur Leitung bereit. Man gab daher im Frühjahr 1834 sogenannte Mustervorstellungen, durch die man zeigen wollte, wie es in Zukunft werden sollte. Mendelssohn studirte zu dem Behufe Don Juan und den Wasserträger ein, und diese Vorstellungen nebst den von *Immermann* geleiteten Schauspielen — zu deren einem: der standhafte Prinz von Calderon, componirte Mendelssohn die zur Handlung gehörige Musik, welche aber nicht bekannt geworden ist, — erwarben sich den entschiedensten Beifall. Darauf hin wurde durch Actien ein bedeutendes Capital zusammengebracht, und aus den Actionären ein mit der Leitung des Ganzen beauftragter Verwaltungsrath erwählt, dessen Mitglieder *Immermann* und Mendelssohn unter dem Titel „Intendanten", Jener für das Schauspiel, Dieser für die Oper wurden. Dies Unternehmen schlug jedoch später nicht so ein, wie erwartet worden. *Immermann* und Mendelssohn waren gewiss in poetischer und ästhetischer Hinsicht die ausgezeichnetsten Geister, aber praktische Theaterkenntniss ging Beiden ganz und gar ab. Es wurden verfehlte Engagements geschlossen u. d. m. Die Vorstellungen begannen im October 1834. Mendelssohn studirte im ersten Monat den Oberon von Weber ein und dirigirte ihn zweimal, dies war aber auch seine ganze Thätigkeit dabei; er fühlte sich nicht an seinem Platze, zog sich von der ganzen Sache zurück, und brachte durch seine Empfehlung an diese Stelle seinen Freund Rietz. Das Uebelste dabei war, dass sich ein Missverhältniss zu *Immermann* daraus entwickelte, welchem ein völliger Bruch folgte, der nie wieder geheilt worden ist. — Der Gesangverein und die Conzerte blühten aber unter Mendelssohn um so mehr auf, die Programme der letzteren waren ausgezeichnet. Mendelssohn spielte sehr häufig öffentlich. Für seine Thätigkeit als Componist konnte übrigens nichts erwünschter und günstiger sein, als dass er sich die Theaterwirthschaft von den Schultern gewälzt hatte, ihm blieb nun viel Zeit zum Arbeiten übrig, und er hat sie wohl benutzt. Er schrieb in Düsseldorf den grössten Theil des Paulus, die 3 Klavier-Capriccio's Op. 33, viele Lieder ohne Worte, namentlich die des zweiten Heftes; unter den Liedern mit Worten u. a. das „Auf Flügeln des Gesanges" zuerst für eine Altstimme in Es Dur; die drei Heine'schen Volkslieder im ersten Hefte seiner Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Im Frühjahr 1835 dirigirte er in Köln das Musikfest; er führte den Salomon von Händel nach der Originalpartitur auf und hatte selbst die Orgel dazu geschrieben. — Inzwischen hatte er den Antrag von Leipzig als Musikdirector der dortigen Gewandhaus-Conzerte bekommen. Da er sich in seinem Contracte für Düsseldorf vorbehalten, wenn es ihm nicht gefiele, schon nach zwei Jahren denselben lösen zu können, so benutzte er dies, und verliess, nachdem er noch am 2. Juli 1835 ein Conzert dirigirt, in welchem er sein H moll Capriccio spielte, einige Tage darauf Düsseldorf. Doch kam er später von Zeit zu Zeit nach dieser Stadt zurück. So dirigirte er 1836 das Musikfest daselbst. Zu demselben war der Paulus vorbereitet worden, und so fand am 22. Mai dieses Jahres die allererste Aufführung dieses Oratoriums daselbst Statt. Der Erfolg war ein schlagender. Trotzdem nahm er nachher noch sehr erhebliche Veränderungen damit vor, so, dass der ungeheure für circa 600 Mitwirkende beschaffte Stimmvorrath ganz unbrauchbar wurde. Auf seiner Reise nach London, um seinen Paulus zu dirigiren, besuchte er im August desselben Jahres Düsseldorf wieder, wo ihm zu Ehren dieses Werk aufgeführt wurde; 1819 dirigirte er mit Rietz gemeinschaftlich das Musikfest zu Düsseldorf, 1842 desgleichen. Am dritten Tage des Festes spielte er das Es Dur-Concert von Beethoven und einige Lieder ohne Worte von sich, und liess darauf in einer freien Phantasie die Hauptzüge des ganzen Festes noch einmal hören. 1846 kam er nach dem Musikfeste zu Aachen zum letzten Male nach Düsseldorf, und hielt sich beinah' eine Woche daselbst auf.

Ausser den genannten Reisen wurde sein steigender Ruf als Componist und Dirigent Anlass, dass man ihn bei grossen Aufführungen und Musikfesten an der Spitze zu sehen wünschte, was er erfüllte, so oft es ihm möglich war. So dirigirte er bei den Musikfesten zu Köln, Aachen; war in Lüttich zu einem grossen kirchlichen Feste, wo das eigens dazu componirte Lauda Sion aufgeführt wurde. Ferner war er beim ersten rheinisch-flämischen Sängerfeste in Köln, wo sein Fest-

Digitized by Google

gesang an die Künstler zum ersten Male gegeben wurde, den er auch, nebst mehreren Compositionen anderer Meister, dirigirte. Nach dem Düsseldorfer Feste 1836 ging er nach Frankfurt a. M., wo er für den kranken Schelble den Cäcilienverein leitete. In Braunschweig, Weimar u. a. O. m. führte er seinen Paulus selbst auf.

Von 1835 bis zu seinem Tode lebte er mit geringeren Unterbrechungen in Leipzig, wie schon bemerkt als Musikdirector der Gewandhausconcerte. Den 4. Octbr. 1835 dirigirte er zum ersten Male. Der Saal war überfüllt. Das Publicum empfing ihn mit lauten Beifallsbezeugungen. Von da an begann für Leipzig ein höheres Musikleben, durch die treffliche Auswahl der besten Meisterwerke, durch die Vorführung seiner eigenen Compositionen, durch die vortreffliche Ausführung derselben, so wie durch sein öfteres geistvolles Spiel in den Concerten und in Privatzirkeln. Auch gewann das Orchester durch seine Vermittelung den ausgezeichneten Violinvirtuosen und Componisten *David*, seinen Jugendfreund, als Concertmeister, der seine Intentionen rasch aufzufassen und dem Orchester mitzutheilen verstand. Es würde die Grenzen dieses Nekrolog's zu sehr überschreiten, wollten wir die Thätigkeit Mendelssohn's während seines vieljährigen Aufenthaltes zu Leipzig in allen Beziehungen speciell verfolgen. Wir werden weiter unten Gelegenheit haben, einiges Weitere darüber zu bemerken. Als Anerkennung erhielt er von der Universität zu Leipzig das Doctordiplom, und von dem Könige von Sachsen den Titel als sächs. Kapellmeister. 1837 verheirathete er sich mit *Cécile Jeanrenaud*, der Tochter eines reformirten Predigers zu Frankfurt a. M., deren Anmuth, Geist und Liebenswürdigkeit das Glück seines Lebens erhöhte. Der Ruf als k. preuss. Generalmusikdirector zog ihn auf einige Zeit nach Berlin, wo er die Compositionen zur Antigone, Athalie, zum Sommernachtstraum und Oedip lieferte und aufführte. Aber obgleich mit Ehren und königlicher Gunst vielfältig begnadigt, konnte er sich dort nicht eingewohnen, erhielt die Erlaubniss, nach seinem freundlichen Leipzig zurückkehren zu dürfen, wo er denn auch, einige Reisen ausgenommen, bis zu seinem Tode blieb. Auch an dem später errichteten Conservatorium der Musik daselbst nahm er nach Möglichkeit Theil, und zog durch seinen Namen zahlreiche Schüler herbei. —

Mendelssohn hatte sich vorgenommen, den Sommer 1847 in Vevey zuzubringen. Auf der Rückkehr von England im April erhielt er in Frankfurt, wo er seine Familie abholen wollte, die Nachricht von seiner Schwester Tode, die er zärtlich liebte. Das war ein harter Schlag für ihn, und störte seinen Plan. Er ging nun nur eine Zeit lang nach Baden, dann nach Laufen, und endlich nach Interlaken, wo er bis Anfang Septembers verweilte. Wenige Tage vor seiner Abreise improvisirte er, wahrscheinlich das letzte Mal in seinem Leben, auf der Orgel einer kleinen Dorfkirche in der Nähe des Brienzer See's. Nur einige Freunde waren gegenwärtig. Aber wunderbar ergriffen, schien das ärmliche Instrument unter seinen Händen zu wachsen an Macht und Klang und Grösse, und ein erhabener Gedankenstrom durchfluteten den einsamen Raum. — Mendelssohn war noch Willens, nach Freiburg zu gehen, um die Moser'sche Orgel kennen zu lernen. Aber das Wetter verhinderte ihn daran. Der Winter kommt, sagte er zu seinen Freunden, und es ist wohl gerathener, heimwärts zu ziehen. — In Leipzig angekommen, nahm er zwar seine gewöhnlichen Beschäftigungen wieder vor, und war liebevoll gegen seine Familie und Freunde wie immer, aber leise Todesahnungen zogen durch seine Seele, er sprach sie zuweilen aus, und obgleich seine Freunde sie nur für vorübergehende melancholische Gefühle hielten, so scheinen sie doch die wirklichen Vorboten der nahenden Krankheit gewesen zu sein.

Am 9. October des Nachmittags war er in einem befreundeten Hause zum Besuch, und accompagnirte eben einige Stücke aus seinem Elias, als ihn ein plötzliches Unwohlsein überfiel, so dass er nach Hause gehen musste. Heftiger Andrang des Blutes nach dem Kopfe, wobei Hände und Füsse erstarrten, waren böse Zeichen. Doch halfen ihm des Arztes schnell und kräftig angewandte Mittel über diesen Anfall hinaus. Gegen Ende des Octobers schien die Krankheit gehoben, und er fuhr und ging wieder aus. Die Reise nach Berlin, um seinen Elias dort aufzuführen, musste er aufgeben; doch hoffte er, das Werk in Wien persönlich leiten zu können, worauf er sich sehr zu freuen schien. Nachmittag am 28. October, nachdem er mit seiner Gattin einen Spaziergang gemacht, auch mit Appetit zu Mittag gespeist hatte, traf ihn ein heftiger Rückfall, den der herbeigerufene Arzt für einen Nervenschlag erklärte. Zwar erhielt er nach einem Aderlasse das Bewusstsein wieder, konnte aber nur in abgebrochenen Sätzen über heftige Kopfschmerzen klagen. Dazwischen hatte er ruhige Momente, auch zuweilen sanften Schlaf. Aber am 3. November wiederholte sich der Schlaganfall, und von diesem Momente an kannte er Niemand mehr. So lag er, umgeben von seiner Familie und einigen Freunden, bis zum 4. November Abends 9 Uhr 24 Minuten, wo er seine reine, grosse Seele mit einem tiefen Seufzer aushauchte. Ueber die rührende Theilnahme Leipzigs an diesem unerwarteten Trauerfall, über den imposanten Trauerzug und die ergreifende Todtenfeier in Leipzig, so wie über ähnliche Trauerfeierlichkeiten in so vielen Städten Deutschlands nicht allein, sondern auch des Auslandes, ist bereits vielfältig berichtet worden. Wir können hier die Skizze des äussern Lebensganges des Verstorbenen schliessen, und zu einigen anderen Notizen und Betrachtungen übergehen.

In Mendelssohn sehen wir eine schlagende Widerlegung des Satzes: das Genie bedürfe der Hindernisse, um sich vollständig zu entwickeln. Im Gegentheil möchten wir ihn als ein von der Natur aufgestelltes Muster zweckmässigster Künstlererziehung und Führung betrachten. Nicht allein hat sie an ihm in frühester Jugend alle die Eigenschaften offen hervortreten lassen, welche einen künftigen Künstler andeuten, sie führte auch die ganze Reihe der bildenden Umstände und in richtigster Folge heran, um zu zeigen, wie ein künstlerisch angelegtes Wesen zu behandeln, wenn seine Bestimmung unverkümmert erreicht, seine Individualität unverändert und ungetrübt ausgeprägt werden soll. Seine ursprünglichen Anlagen betreffend, so besass und äusserte er früh ein ausserordentlich leichtes Begriffsver-

Digitized by Google

mögen. Wenn manche Menschen bei der Lehre eines Gegenstandes wie vor einem völlig Neuen, vor einem Dinge, von dessen Dasein sie nicht die dunkelste Ahnung haben, furchtsam stutzen und mit Erkennen und Verstehen desselben sich lange abquälen müssen, so gibt es einzelne bevorzugte Geister, in denen alle Erkenntniss von Anfang an wie in der Erinnerung etwa nur leise schlafend dazuliegen scheint und beim geringsten Rütteln der Lehre gleich zum hellen Bewusstsein erwacht. So bei Mendelssohn. Alles Lernen war bei ihm kaum mehr als ein Erinnern.

Zu dieser Leichtigkeit des Begreifens gesellten sich lebendige Neigungen für viele Dinge in der Welt, gesellte sich weitgreifende Lernbegierde. Er trieb, was ihm vorgelegt wurde, nicht als schwere Pflicht, sondern als angenehme Unterhaltung. Und das wird erklärlich, wenn man weiss, dass, wie er Alles gleich verstand, er Alles für immer behielt, denn auch ein bewunderswürdiges Gedächtniss war ihm verliehen. Hiervon werden merkwürdige Beispiele erzählt. In Berlin hatte er dem Flötisten Guillou ein Conzertstück auf dem Pianoforte begleitet. Acht Tage nachher wurde dieser in einer Gesellschaft aufgefordert, es zu wiederholen, was er abschlug, da er die Begleitungsstimme nicht bei sich habe. Mendelssohn erbot sich, sie aus dem Gedächtnisse zu spielen, und that es, richtig von Anfang bis zu Ende, zur höchsten Verwunderung des Franzosen. Nach Jahren wiederholte er eine Composition seines Freundes David vollständig, deren sich dieser selbst kaum noch erinnern konnte. Und viele Fälle ähnlicher Art werden von ihm erzählt und durch wahrheitsliebende Männer verbürgt. Zu allen diesen Gaben kam endlich die hauptsächlichste für den künftigen Componisten: lebhafte Einbildungskraft, aber nicht jene in müssigem Spiel sich selbst ergötzende, sondern die productive, die nur durch Thaten, durch Schöpfungen zu befriedigen ist. — Neben allen geistigen Anlagen hatte ihm die Natur auch merkwürdige physische Gewandtheit verliehen. Welche Fertigkeit er auf dem Pianoforte und der Orgel besass, ist bekannt. Auch Violine und Viola spielte er. Alle diese Fertigkeiten sind ohne besonders anstrengende Uebungen gekommen, sie flogen ihm leicht in die Finger.

Solchen Verein glücklicher Anlagen empfingen nun gleich an der Pforte des Lebens die günstigsten Umstände, nahmen sie in ihre Obhut, und führten sie sorgsam pflegend so, dass man erkennen muss, es sollte aus dem kleinen Mendelssohn ein grosser werden. Liebende, gebildete und reiche Eltern lauschten auf seine Fähigkeiten, seine Neigungen, und anstatt diesen, wie oft geschieht, einen andern Weg anweisen zu wollen, kamen sie ihnen überall freundlich und fördernd entgegen. Die Mutter gab dem Kinde den ersten Unterricht auf dem Pianoforte, und legte, um die zarte Organisation und Neigung durch zu frühe Anstrengung nicht zu ermüden, täglich nur eine Minute zu. Die Freiheit zu Spiel, Bewegung, kindlicher und kindischer Erheiterung blieb ihm in vollem Maasse. Dann aber, mit den wachsenden Jahren, wurden ihm überall die besten Lehrer entgegengebracht, dazwischen aber schon durch grössere Reisen erholende Unterbrechung und frische Eindrücke geboten. Von Jugend auf umtönte ihn im Hause der Eltern gediegene Musik, sah er hervorragende Männer in Wissenschaft und Kunst, befand er sich nur in feinen, edlen Kreisen bedeutender Menschen. Es mussten diese Eindrücke die vorherrschend bildenden in ihm werden, und es war kein Wunder, dass sein ganzes inneres und äusseres Wesen diese edle, feine Sitte annahm, dass sie seine Natur wurde, und in sein künstlerisches Streben überging. So war er angelegt, so wurde er im Allgemeinen geführt. Ersteres kann man als unmittelbare Begabung Jedem blos wünschen, Letzteres hingegen ist als schönes Muster künstlerischer Erziehung aufzustellen, dem man nachahmend folgen soll, soweit die Umstände es nur irgend erlauben. Doch auch diesem glücklichen Tongeiste fehlte nicht ganz Gefahr und Hinderniss. Man hat es als eine besondere Gunst des Schicksals gepriesen, Zelter'n früh schon als Lehrer erhalten zu haben. Gewiss ist, dass er ihm hinsichtlich der Ausbildung des Kunstverstandes und der Gewandtheit in allen contrapunktischen Künsten viel zu danken hat. Dagegen war dieser Mann in Hinsicht auf die moderne Composition das Gefährlichste, was Jenem nahen konnte, und es ist vielleicht noch nicht daran gedacht worden, wie gerade dieser Umstand die künstlerische Ursprünglichkeit, frühe Reife und Selbständigkeit Mendelssohns in's hellste Licht setzt. Ein weniger energischer, weniger selbständiger Geist wäre unter der markigen, frechen Autorität dieses preussischen Maurermeisters für die blühende Weise der Neuzeit verloren gegangen. Auch sind Mendelssohn's erste Compositionen nicht frei von dem Einflusse des nur das Alte schätzenden Lehrers. Denn Zelter vermochte wohl die Wahrheit der Kunst, wie sie in den älteren Werken sich darbot, mit dem Verstande zu erkennen, aber den höheren Flug, den Reiz und die Schönheit der neuen Periode nicht zu empfinden. Was hätte ein bloses Talent unter den Händen eines Lehrers, der keinen Widerspruch duldete und sich keinen Irrthum zutraute, werden müssen, eines Lehrers, der keinen Sinn für Beethoven's Schöpfungen in sich trug und die Verachtung derselben in harten Worten unumwunden aussprach! Welche geistige Urtheilsreife aber entwickelte Mendelssohn bald schon dadurch, dass er zu unterscheiden wusste das Brauchbare seines Lehrers von dem Unhaltbaren, letzteres entschieden von sich wies und den von seinem Lehrer verworfenen Geistern Liebe und Studium widmete und erhielt!

War dies eine nicht geringe Gefahr, welche der zeitgemässen Ausbildung Mendelssohn's in der Person seines Hauptlehrers nahte, so dürfen wir, um die Gewalt seines Talentes und Macht seines Charakters richtig zu würdigen, die Zeitperiode überhaupt nicht unberücksichtigt lassen, in welcher er auftrat und sich emporarbeitete. Dies war keine leere, oder von niederer Kunststufe sich erst emporringende, nach höheren Kunstwerken schmachtende, sondern eine im stolzen Flore stehende, von den schönsten Meisterwerken erfüllte Periode. Haydn, Mozart, Beethoven erfüllten die musikalische Welt, waren in die Geister eingedrungen, hatten

Digitized by Google

sie erfüllt und viele gesättigt. Da Aufmerksamkeit und Theilnahme noch zu erwecken, war gewiss keine Aufgabe für mittelmässige Kräfte. Auch fand er im Anfange durchaus keine besondere Aufnahme. Wo er im Strome der Zeit persönlich erschien und seine Arbeiten vorführte, erweckte er allerdings Interesse; war er aber fort, so schlugen die Wellen hinter ihm zusammen, er liess geringe Spuren zurück, und festen Stand gewannen darum seine Werke noch nicht. Eine grössere Composition, seine Oper: die Hochzeit des Camacho, machte selbst in Berlin, wo die meisten Gönner und Freunde wohnten, kein Glück, und solche Umstände hätten einen weniger energischen Geist wohl abschrecken, oder auf andere Bahnen treiben können. Zwar fand er bedeutende Anerkennung in England, aber England war und ist nicht im Stande, den Ruf eines schaffenden Künstlers zu begründen. So kalt ihn indessen die Welt im Anfange empfing, keinen Augenblick doch hat er gewankt, nicht ein einziges seiner Werke deutet einen Moment seines Künstlerschaffens an, in welchem er, um die Gunst der Masse buhlend, ihren gewöhnlicheren Anforderungen sich auf Kosten seiner Eigenthümlichkeit und besseren Ueberzeugung bequemt hätte. Vielleicht ist das Talent, ja das Genie, niemals so selten, als Manche behaupten wollen; aber die Consequenz des Strebens nach einem edlen hohen, für recht erkannten Ziele unter allen Umständen, selbst auf die Gefahr hin niemals damit zur Anerkennung zu gelangen, ein Gedanke, der manchen schönbegabten Geist nach kurzem Anlauf schon abschreckt oder auf leichtere Wege hinlenkt — diese Consequenz und Energie des Willens fehlt Vielen, und die, wie gesagt, war Mendelssohn in vorzüglichem Grade eigen, und macht ihn auch in dieser Beziehung zu einem leuchtenden Vorbilde ächt künstlerischen Strebens.

Er drang durch, und eroberte sich einen Platz neben seinen grossen Vorgängern. Die Welt duldet aber solche entschiedene Erfolge bei Lebzeiten der Künstler nicht gern, und wenn sie den Ruhm nicht wegdisputiren kann, so versucht sie's mit dem Verdienst. So z. B. ist ausgesprochen worden, in seinen Werken überwiege Verstand und Wissenschaft der Kunst die Fantasie. — Dass er hie und da eine Composition geliefert, die mehr gearbeitet als gedichtet, an der die technische Gewandtheit mehr als die Poesie gethan, ist wohl zuzugeben. Er wusste, wenn er wollte, konnte er, und war sicher, selbst aus leerer Stimmung immer etwas Kunstgewandtes, Werthvolles hervorzurufen. Die gerundete und wohl gearbeitete Composition kam jederzeit, die begeisterte entflammte Schaffensstunde dazu konnte er so wenig wie irgend ein Künstler immer heraufbeschwören. Richtet man nun den Blick nur auf solche aus niederen, geringeren Schaffensmomenten hervorgegangene Werke, so möchte obige Meinung einigermaassen gerechtfertigt erscheinen. Aber darf man eines Menschen Werth nach seinen geringeren Thaten bemessen, oder muss man nicht vielmehr zu diesem Behufe seine höchsten nur betrachten? Thun wir aber dieses, lassen wir seine Orchester-, Klavier- und Gesangcompositionen der Reihe nach an unserem Geiste vorüberziehen, welch eine Ueberzahl wahrhaft poetischer Schöpfungen zeigt sich alsdann! So wenig es der Sonne Wesen und Werth schmälert, dass sie nicht immer der Erde zusammengeballte Dünste durchstrahlen kann, so wenig nimmt es von des Künstlers Wesen und Werth, dass er die Verdunkelungen des gewöhnlichen Lebens mit seinem Genius nicht immer ganz besiegen kann. Mendelssohn's Hauptwerke aber sind künstlerische hellstrahlende Sonnen der Poesie und Fantasie, und von ihnen durchwärmt und durchglüht, muss man das Urtheil über ihn fällen.

Auch von seinen geistlichen Compositionen, Oratorien, Psalmen, u. s. w. ist zuweilen gesagt worden, es gehe ihnen das kirchliche Element ab, sie seien nicht religiös empfunden. Aber es ist zu fragen, von wem? Vom Componisten nicht, oder — vom Hörer? Fehlt Letzterem das religiöse Element, wird es die geistlichste Musik nicht erwecken können. Und eher ist dieser Mangel in unserer Zeit diesem oder jenem Hörer zuzutrauen, der aus dem Gewirre der Welt auf einen Augenblick die kirchliche Sphäre berührt, als Mendelssohn, dessen tiefes Gemüth sich den grössten Theil seines Lebens in die Bibel versenkte, und heilige Musik zu schaffen strebte. Die weitverbreitetste Meinung ist aber wohl die: er habe keine Oper schreiben können. Ja, man will auch darin sein Glück erkennen, dass er vor der Vollendung einer solchen aus der Welt gegangen. Das wunderbare Wesen, menschlicher Geist, und gar in seiner höchsten Potenz, beim Genie, so manchen Propheten es schon Lügen gestraft, immer steigen neue auf, die seinen Gang, Thatkraft und Schranke genau voraus bestimmen. Schreiber dieses war leider selbst einige Zeit dieser Vorurtheilsweise und obiger Meinung verfallen. Da hörte er zum ersten Male „die Walpurgisnacht" und wurde anderen Sinnes. Darin scheint ihm das dramatische Element nicht allein hinsichtlich der Charakterisirung verschiedener Personen, sondern auch in Betreff der Situationen ausgeprägt genug zu liegen. Vergleichen wir überhaupt die Compositionen Mendelssohn's unter einander, sehen wir von seinen Liedern auf seine Ouverturen, von seinen Ouverturen auf seine Kirchencompositionen, oder halten wir noch enger an einander den Sommernachtstraum gegen Meeresstille und glückliche Fahrt, oder Meeresstille und glückliche Fahrt gegen die Ouverture zum Paulus, müssen wir dann nicht eine Objektivirungsgabe seltener Art erkennen? Und ist nicht diese Gabe gerade die Hauptberechtigung zum Operncomponisten? Zwar liegen seine bekannten Compositionen fast alle im Bereiche des Ernsten. Doch hat er einen Beweis hinterlassen, dass auch das Heitere und Komische ihm nicht fremd gewesen, in einem für seine Eltern geschriebenen und in deren Hause aufgeführten komischen Singspiel, welches aber nie veröffentlicht worden ist. Nicht allein Mendelssohn selbst erklärte es für eines seiner besten Werke, auch Alle, die es gehört, kommen überein, dass ein überaus komisches und humoristisches Wesen darin herrsche, welches in die heiterste Stimmung versetzt, ja oft zum tollsten Gelächter aufgereizt habe. Eine Oper, in welcher durchaus nur leichte, einfache, gefällige, populäre, gleich und überall zum Nachsingen geeignete Melodieen gewesen, eine Volksoper vielleicht, hätte er sie auch schreiben können, — und selbst dieses wäre seiner ausser-

Digitized by Google

ordentlichen Gewandtheit und obigem Factum nach wohl nichts Unmögliches gewesen — würde er für die Oeffentlichkeit doch nicht haben schreiben wollen. Aber eine Oper, die alle Gemüthszustände, alle Gefühle und Leidenschaften, alle Situationen und Charaktere in tiefer, naturwahrer, schöner und ihm eigenthümlicher Weise wiedergegeben, hätte er uns gewiss geschenkt, und in dieser Hinsicht vornehmlich, wir meinen für die vollständige Entwickelung einer neuen, der dramatischen Kunstseite seines Wesens, ist sein Hingang, bevor ihm das möglich geworden, besonders ein Verlust für die Musikwelt. Wir haben jedenfalls eine neue, eigenthümliche Opernart verloren. — Ein bemerkenswerther Umstand ist es, dass kein Componist so viele Nachahmer hervorgerufen hat als Mendelssohn. Wenn das auf ein besonders anziehendes Wesen seiner Werke für die nachfolgende Kunstjugend namentlich deutet, so ist es in Hinsicht auf seinen Einfluss nur zu bedauern. Mendelssohn ist eine abgeschlossene Eigenthümlichkeit, die nicht nachgeahmt werden kann und soll. Er selbst wusste das, und war gar nicht erfreut darüber, ja er beklagte es geradezu, und mit Recht, denn die kleinen Mendelssohn's sind für die musikalische Welt kein Gewinn, und die vielen Kopieen und Abbilder können wohl endlich das Interesse für das Original schwächen.

Sein Verhältniss zur Virtuosität ist bekannt. Er besass bedeutende Fertigkeit auf dem Pianoforte, aber sie galt ihm als solche gar nichts. Nie setzte er sich hin, um die Gewandtheit seiner Finger blos zu zeigen und bewundern zu lassen. Wenn er spielte, so waren es reine Emanationen des Geistes, seiner eigenen Compositionen oder der anderer verwandter Meister. Und darin ist er wohl selten erreicht, gewiss aber von Keinem übertroffen worden.

Die geringere Wirksamkeit von ihm war die als eigentlicher Lehrer. Dass ihm der gute Wille, als solcher zu nützen, und die Gabe dazu nicht gemangelt haben, brauchen wir wohl nicht zu bemerken. Die innere wahre Neigung aber kann er nicht gehabt haben. Aus der blühenden Welt seiner Meistergedanken und Gebilde heraustreten, die Schülerarbeiten liebevoll betrachten, über des Handwerkes Griffe ein Langes und Breites schwatzen, war für seinen lebendigen, schaffensreichen Geist eine Thätigkeit, der er sich wohl aus Pflicht oder Wohlwollen gegen jüngere Talente zuweilen, nimmer aber aus wahrer Lehrerneigung consequent und planvoll unterziehen konnte. Auch machte es ihn ungeduldig, wenn er bei dem Kunstjünger das blitzschnelle Begriffsvermögen nicht fand, das ihm selbst verliehen war. Wer konnte es da dem lebhaften Meister verdenken, wenn er sich auf solche Stunden nicht freute, in eigenen Schaffensplänen gefangen über jene Störungen hinwegzukommen trachtete, und wohl auch deshalb die Reisen mit liebte, die ihn auf längere Zeit davon befreiten? Es ging ihm wahrscheinlich nicht viel anders als Beethoven, der sich vor zu gebenden Unterrichtsstunden wahrhaft fürchtete, und ihnen entfloh, wo er konnte.

Was Mendelssohn als Orchesterdirigent gewesen und gewirkt, ist ohne den geringsten Widerspruch von Allen anerkannt worden, die ihn in dieser Thätigkeit kennen gelernt haben. Seine Gabe, die feinsten und verstecktesten Intentionen der verschiedenartigsten Meister aus ihren Werken herauszuempfinden und sie auf die ganze Orchestermasse überzutragen, war bewunderungswürdig. Dies stellt sich an den Haydn'schen, Mozart'schen, Beethoven'schen Symphonieen, wie sie in den Gewandhausconcerten von der Zeit seiner Direction an zu hören sind, am Schlagendsten heraus. Nicht Viele werden fähig sein, in ihrer Fantasie sich eine Ausführung dieser Werke zu schaffen, wie sie Mendelssohn in die Wirklichkeit gebracht hat. Selten mag ein fremder geübtester Hörer hier ein solches Werk vernehmen, ohne von Nuancen überrascht zu werden, die er nun als ganz natürlich aus dem Werke hervorgehend betrachten muss, und doch früher nicht geahnt hat. Dabei kamen ihm freilich viele treffliche Eigenschaften zu Statten. Zuerst sein Ruhm und seine dadurch gewonnene Autorität. Sodann seine liebenswürdige, lebendige, begeisterte und begeisternde äussere Erscheinung. Es war wirklich ein Genuss, die feine, edle Gestalt mit den kunstbeglückten, belebten Zügen, mit den feurigen Augen, in welchen sich alle Nuancen des vorgetragenen Werkes abspiegelten, dirigiren zu sehen. Fühlten sich alle Musiker schon belebt und erhoben, unter einem solchen Künstler überhaupt zu spielen, so machte sein liebenswürdiges Wesen auch alle willig und eifrig, ihm nach Möglichkeit zu genügen und zu gehorchen. Trat ihm aber einmal — in der Welt ist Vieles möglich — ein trotziges oder unwirsches Element entgegen, nun, so war er in jeder Beziehung der Mann, es auf Feldherrnweise schnell zum Gehorsam niederzudrücken — durch die Gewandtheit und Schlagekraft seiner Rede. Er besass nämlich die nöthigste Gabe für einen Dirigenten, die Gabe der schlagenden und erforderlichen Falles niederschlagenden Repliken im nöthigen Grade, und die Gewissheit, durch Widerspruch oder Einwurf sich einen geistigen Blitzschlag aus seinem Munde zuzuziehen, benahmen der Misslaune oder dem Widerspruchsgeist den Muth, sich zu äussern. Hatte er aber auch einmal einen solchen Conflikt zu bestehen, der Getroffene trug es ihm gewiss nicht nach, denn bald glänzte ihm das menschenfreundliche Antlitz wieder entgegen, dem keine noch so üble Stimmung widerstehen konnte.

Hat in dieser Beziehung nun Leipzig ihm ausserordentlich viel zu danken, hat er ein aus Privatmitteln hergestelltes Orchester zu Ausführungen befähigt, welche, selbst nach der Ausländer Urtheil, mit den berühmtesten Europa's wetteifern können (which might compete with the most renowned ones of Europe, schreibt ein Engländer in der Zeitschrift „The Athenaeum") — so ist doch auch zu sagen, dass Leipzig seine Schuld an ihn nach Möglichkeit abgetragen, nicht allein durch die Liebe und Verehrung, welche ihm in dieser Stadt von allen Seiten entgegenkam, sondern auch durch den Eifer, womit die Presse sich bemühte, seinem Streben und seinen Werken überall die gebührende Anerkennung zu verschaffen. Erst von seinem Aufenthalte in Leipzig an, darf man wohl sagen, wurde sein Ruhm allgemein.

Zwar hatte er auch Anfechtungen von der Kritik zu erleiden, aber er nahm keine Notiz von ihr, wie je-

Digitized by Google

der schaffende Künstler, der die Ahnung von sich hat, Anlagen empfangen zu haben und sie in ungetrübter Eigenthümlichkeit ausbilden zu müssen. Hätte er alle kritischen Ansprüche, die ihn auf seiner Laufbahn begleitet und sich an ihn gedrängt haben, berücksichtigen und erfüllen wollen, so wäre er der Componist Mendelssohn schwerlich geworden, der er geworden. Seine Meinung über die Kritik war daher, wie die aller schaffenden Geister, keine sehr liebenswürdige, was anzuführen wir der Wahrheit schuldig sind, wird gleich unsere Feder ein wenig stöckisch dabei. Nicht, dass er etwa überhaupt keinen Tadel hätte ertragen können. Von praktischen Künstlern nahm er Ausstellungen gern an, ja er forderte dazu auf. Wie misstrauisch und streng er überhaupt gegen seine Arbeiten war, wird sich weiter unten ergeben.

Eine Haupteigenschaft an ihm war: Fleiss, unablässiger, unermüdlicher Fleiss. Diesen hielt er für die nothwendigste Tugend jedes Künstlers, übereinstimmend mit allen Meistern in allen Künsten, die sich der Welt als solche gezeigt und eingeprägt haben. Er glaubte wohl, dass, um ächte Kunstwerke hervorzufördern, der Künstler auf die günstige Stimmung warten solle, allein er glaubte auch, man müsse den schaffenden Geist in Uebung und Gewohnheit erhalten, und machte sich daher, fühlte er die Stimmung nicht, doch an irgend eine Arbeit, um jene herbeizurufen, um sich warm zu machen, wie er sich auszudrücken pflegte. Aber er selbst betrachtete solche Werke nicht alle als würdig der Veröffentlichung. Aus zwölf und mehr Liedern z. B. die er schrieb, wählte er vielleicht nur sechs aus für die Herausgabe, arbeitete auch die öfter noch um, und feilte lange daran, ehe er sie herausgab. Solche zurückgelegte Compositionen sind sehr viele von ihm, oder vielmehr, sind alle noch vorhanden. Er pflegte sie in Jahrgänge geschrieben einbinden zu lassen. Verschenkte er ein Manuscript, was sehr oft auf Bitten seiner Freunde und Verehrer geschah, so liess er es doch erst copiren, um es in seiner Sammlung zu haben, und so steht Alles, was er geschaffen, Gedrucktes und Ungedrucktes, in Reihen von Bänden noch jetzt vollständig da in seiner Bibliothek.

Ueber die Meinung mancher Genie's in der Einbildung, die erste Eingebung, Offenbarung sei die beste, lachte er, und wies dabei auf die Skizzen Beethoven's, auf die vier Ouverturen dieses Meisters zu Fidelio, auf die vielen Umarbeitungen mancher Gesangstücke in dieser Oper, auf das Lied Marcellinens, das dieser hohe Meister vier Mal umgearbeitet, auf die vielen Aenderungen Bach's und anderer Meister mehr. Und so hielt es auch Mendelssohn mit seinen Compositionen. Der Fall mit dem Paulus nach seiner ersten Aufführung in Düsseldorf ist oben erwähnt worden. Die Walpurgisnacht hatte er in Rom in seinem 20. Jahre componirt. Vier oder fünf Jahre vor seinem Tode arbeitete er sie ganz um, und gab ihr die Gestalt, in welcher sie der musikalischen Welt bekannt geworden. Viele seiner Originalpartituren sind so durcheinander corrigirt, dass manche Stellen gar nicht zu lesen.

Ueber seine Art, zu arbeiten, ist Mancherlei gefabelt worden. So soll er z. B., um sich aufzuregen, alle Fenster verhüllt und das ganze Zimmer mit brennenden Wachskerzen angefüllt haben. Auch sei ihm die äusserste Stille ringsum nöthig gewesen u. s. w. Von alle dem ist nichts wahr. An der Ouverture zum Sommernachtstraum hat er in voller Gesellschaft gearbeitet. Künstler, welche besonderer Erregungsmittel zu ihren Schöpfungen bedurften, bedauerte er. Die Morgen waren in der Regel dem Componiren gewidmet, und seine Fantasie entzündete sich an dem beabsichtigten Werke, ohne Beihilfe äusserer Zwangsmaassregeln. — Bei seinem erstaunlichen Gedächtniss und der technischen Gewandtheit machte er sich namentlich in früherer Zeit keine Skizzen, sondern schrieb gleich in Partitur. Später ging er zuweilen von dieser Gewohnheit ab. Die A moll-Symphonie z. B. hat er vorher skizzirt. Er arbeitete meist auch, wie Beethoven, an mehreren Werken zugleich, und liess diese oder jene Composition, blos angefangen, längere Zeit liegen. Aber es war fester Grundsatz bei ihm, keine unvollendet zu lassen, und die, welche unvollendet zurückgeblieben, hat sein früher Tod verschuldet.

Wie er seine Compositionen alle in Bänden nach der Jahreszahl geordnet sammelte, so that er es auch mit seinen Briefen. Er besass grossen Ordnungssinn, und war überhaupt ein Feind der genialen Nonchalance und Liederlichkeit. Eben so ordnungsliebend und zugleich rasch spedirend war er in allen seinen Geschäften, wodurch allein es ihm möglich wurde, so Vieles in seinem kurzen Leben zu fördern. Er führte, wie sich denken lässt, einen ausgebreiteten Briefwechsel, und der Anforderungen, Anfragen u. dgl. an ihn waren unzählige, namentlich seit seiner Directionsführung der Leipziger Conzerte. Konnte er nun natürlich auch nicht Allen genügen, so hat er doch schwerlich irgend Jemand ohne Antwort gelassen, und in der Regel erfolgte sie prompt. — Wie sein lebhafter Geist an den Erscheinungen dieser Welt Interesse nahm, blieb er auch für die politischen Ereignisse nicht theilnahmlos. In seiner Jugend war er radikal, als Mann gemässigter Liberaler. — An Ehrenbezeugungen hat es ihm natürlich nicht gefehlt. Er erhielt den Orden pour le mérite, den belgischen Leopoldsorden, das Leipziger Ehrenbürgerrecht, und wurde Mitglied vieler Gesellschaften. Verachtete er die Beweise solcher Anerkennung nicht, so legte er doch auch keinen sehr hohen Werth darauf, und sehr selten hat man ihn mit seinen Ehrenzeichen geschmückt gesehen. — Mendelssohn hatte noch drei Geschwister, die alle bedeutendes musikalisches Talent besitzen. Sein Bruder spielt ausgezeichnet Cello; eine noch lebende Schwester ist eine ausgezeichnete Sängerin, und die ihm im Tode vorangegangene Schwester, die Gattin des Hofmalers Hensel zu Berlin, war eine bedeutende Componistin, die mehre Liederhefte herausgegeben. In Privatvereinen dirigirte sie mit Gewandtheit und Sicherheit am Klavier und mitten in einer solchen Thätigkeit überraschte sie der Tod.

Werke der letzten Zeit, theils vollendet, theils jedenfalls zur Vollendung bestimmt, sind:

Chöre des Oratoriums „Christus.“ Von der Oper

Digitized by Google

Loreley (Text von Geibel), das erste Finale ganz fertig in Partitur; sonst die Anfänge mehrerer Stücke des ersten Actes, keins ganz fertig, auch der Anfang der Oper noch nicht. Ein Violinquartett in F moll, ganz fertig; von einem zweiten in E zwei Sätze; von einer Symphonie in C dur einige Bogen; von einem Trio für Clavier, Violine und Cello in A dur ¾ nur einige Takte. Biblische Sprüche, für Chor componirt zum Gebrauch beim Gottesdienst, ganz fertig geordnet, mit von ihm selbst geschriebenem Titelblatt; viele Lieder mit und ohne Worte. Eins mit Worten, wahrscheinlich vom 7. October, und dann seine letzte Composition. Auf eine Symphonie, die er bald beginnen wollte, schien er sich besonders zu freuen.

Mendelssohn hinterlässt ausser seiner Gattin fünf Kinder, drei Knaben und zwei Mädchen. Er war ein zärtlicher Gatte und Vater, ein treuer Freund, und mit Rath und That stets bereit, wo er Würdige dazu fand. Ein Zug, der bei seinen Lebzeiten wenig bekannt worden, hat sich erst nach seinem Tode herausgestellt, seine Wohlthätigkeit. Schreiber dieses sind bedeutende und rührende Fälle zur Kenntniss gekommen. Es sind dem Todten zahlreiche Thränen der Dankbarkeit geflossen. — Seine Gestalt war mittelgross, zart und wohlgebaut, sein Haar schwarz, seine Gesichtsfarbe fein, zart, durchsichtig, seine Züge edel und geistvoll. Aus seinem tiefen, blitzenden Auge strömte lebhafte Fantasie und ein warmes liebevolles Herz; seine glatte, schön gewölbte Stirn zeigte den scharfen Denker. — Er war sehr reizbarer Natur, und in Gesellschaft konnten ihn Umstände, Gespräch während der Musik z. B., oder Individuen, die ihm nicht angenehm waren, leicht verstimmen. Hatte er aber selbst Gesellschaft bei sich, so war nichts im Stande, ihn die Pflichten der Gastfreundschaft vergessen zu machen. Er zeigte sich stets als den liebenswürdigsten, gefälligsten, geistreichsten und heitersten Wirth. Den gewöhnlichen Vergnügungen, an öffentlichen Orten z. B., war er nicht hold. Seine Erholungen bestanden in Spaziergängen, Lecture, Zeichnen und zuweilen Schach- oder Billardspiel mit Freunden.

Mendelssohn war ein mit geistigen Schätzen und äusseren Glücksgütern reichlich gesegneter Künstler. Auch seinen Ruhm durfte er selbst und in ganzer Fülle geniessen. Selten mag durch eine Menschenseele eine so grosse Summe angenehmer, freudiger, erhebender, ja entzückender Empfindungen gezogen sein. Er machte einen fast ununterbrochenen Triumphzug durch's Leben. Solch freundliches Schicksal wird nicht immer ohne Neid betrachtet. Daher fiel hie und da das Wort Ueberschätzung. Die Welt ist niemals zufriedenzustellen. Wird eines Künstlers Werth bei Lebzeiten nicht anerkannt, so zürnt sie über Geringschätzung; erhält er was ihm gebührt, so nennt sie's Ueberschätzung. Dass ihm das Glück hold gewesen, ist gewiss. Allein er hat es auch dankbar erkannt, seine Gaben nur zum edelsten Zwecke der Kunst verwendet, und überall nichts gethan, was berechtigte, es ihm als ein unverdientes zu missgönnen. Er hätte seine Glücksgüter verwenden können zum Genusse des Lebens im gewöhnlichen Sinne. Statt dessen arbeitete er unablässig und vergalt der Gottheit ihre Geschenke durch redliche Erfüllung ihrer Aufträge, wahrscheinlich auf Kosten eines längeren Lebens. Denn dass diese geistige und leibliche Aufregung seinem zarten Organismus keine lange Dauer gestatten würde, fühlte er, und sprach es zuweilen gegen Freunde aus. Und er hat recht geahnt. Nur den Frühling und Sommer des Lebens sollte er sehen; der Herbst und Winter wurde ihm versagt — oder erspart. — Wer kann sagen, welcher Ausdruck der richtigere ist? Denn selten ist ja ein dauerndes Glück auf dieser Erde, und der Tod ist der sicherste Hafen vor allen künftigen Stürmen.

> Du wandelst unter uns in deinen Weisen,
> Und web'st uns Trost in deinem Liede zu;
> So strahl'st Du uns am düstern Firmament
> Ein Leitstern, der in ew'gem Feuer brennt;
> So wirst du einst kraft jenes Geistes Weh'n,
> Der, weil er lebte, Leben muss entzünden,
> In neuen Meistern siegreich auferstehn,
> Und neu der reinen Kunst den Tempel gründen.

Mögen diese schönen Schlussworte des Geibel'schen Gedichtes auf Mendelssohn's Tod die Leser entschädigen und nachsichtig stimmen für die unvollkommene Lösung unserer Aufgabe in dem Nekrologe.

J. C. Lobe.

Zum Titelkupfer.

Nur einige kurze Notizen wollen wir für jetzt dem Portrait beigeben, das an der Spitze des 49. Jahrganges dieser Zeitung steht. Im nächsten Jahre soll ausführlicher über diesen Componisten gesprochen werden.

Hector Berlioz wurde den 11. December 1803 zu Côte Saint-André, einem Städtchen des Isère-Departements, geboren. Sein Vater war ein ausgezeichneter Arzt, und bestimmte den Sohn zu derselben Laufbahn. Dieser aber hatte dazu gar keine Neigung, ihn lockte die Musik mit unwiderstehlichem Zauber. Von dem besorgten Vater nach Paris geschickt, um sich dem Studium der Medicin ernstlich zu widmen, hört der Jüngling dort nur Musik, denkt und studirt nur sie. Hieraus entspinnt sich ein Jahre langer widerwärtiger Kampf zwischen Sohn und Eltern, die ihm alle Unterstützung verweigern. Er wird Chorist, um sein Leben zu fristen, und erhält sich später kümmerlich durch Singunterricht. In dieser Zeit componirte er eine Oper: „Die Vehmrichter", wovon nur die Ouverture bekannt geworden. Früher hatte er einigen Unterricht bei *Le Sueur* gehabt, später seine Studien im Conservatorium unter *Reicha* fortgesetzt und vollendet. Nun ergaben sich auch die Eltern in das Unvermeidliche, und schickten ihm eine spärliche Unterstützung. Die Liebe zu einer jungen Irländerin, Miss *Smithson*, welche mit einer englischen Schauspielergesellschaft nach Paris kam, fasste ihn mit solcher Allgewalt, dass alle seine musikalischen Gedanken nur Abbilder seiner damaligen Zustände wurden. Und diese Zustände waren schrecklich, denn er fand keine Erhörung. So entstand die fantastische Symphonie „Episode aus dem Leben eines Künstlers." In den Ju-

Digitized by Google

litagen 1830 erhielt er den ersten Preis der Composition, begab sich hierauf nach Italien, das er unruhig, mit der brennenden Liebe im Herzen durchzog, dazwischen Mehreres componirte, und nach achtzehn Monaten Paris wiedersah. Dort gelang es ihm, seine Schöne durch Beharrlichkeit endlich zu überwinden und als Gattin heimzuführen. Nachdem er seine Compositionen einige Jahre in Concerten zu Paris vorgeführt, unternahm er mehrere Reisen in's Ausland, nach Preussen, Russland, Oesterreich u. s. w., um sie in weiteren Kreisen zu verbreiten. Die Beschreibung dieser Reisen, so wie seine kritischen Artikel im Journal des Débats, haben ihn auch als geistreichen Schriftsteller gezeigt. Seit längerer Zeit arbeitet er an einer Oper von Scribe, die beinahe vollendet ist. Gegenwärtig dirigirt er bekanntlich das Orchester im Drury-Lane-Theater zu London.

Als *Berlioz* in Paris zuerst mit seinen Compositionen hervortrat, wurde er von einem grossen Theile der Zuhörer verlacht und verhöhnt, von einer kritischen Partei für ein aller Schule und Aesthetik baares musikalisches Monstrum erklärt und bemitleidet, ja von Manchem darunter die Berechtigung als Componist ihm absolut abgesprochen. Ein kleiner Theil staunte über die durchgängige Neuheit und Kühnheit seiner Tonbilder, fühlte sich angezogen aber auch verwirrt zugleich, und schwankte zwischen Genuss und Missfallen hin und her. Auf Wenige nur machte seine Musik eine eigentliche Kunstwirkung, auf diese aber auch eine ausserordentliche. Darunter war einer, der Berlioz wohl trösten konnte über die Abwehr der Menge: *Paganini*. Dieser fühlte sich von des Franzosen Musik auf das Wunderbarste ergriffen, schrieb ihm: „Da Beethoven todt ist, konnte ihn Berlioz allein wieder aufleben machen; ich habe Ihre göttliche Composition genossen, die eines Genie's wie des Ihrigen würdig ist,“ — und schickte ihm als Geschenk — 20,000 Franken.

Nach und nach hat sich Berlioz wohl mehrere Seelen erobert, im Ganzen aber liegt er noch in schwerem Kampfe mit der am Gewohnten haftenden Mitwelt.

Eine Hauptursache liegt wohl darin, dass die Kritik seine Werke bis jetzt eines eigentlichen Studiums und tieferen Eindringens noch gar nicht für würdig zu halten scheint. Sonst könnten die abgeschmackten Phrasen, die Mozart und noch mehr Beethoven lange Jahre hindurch haben erdulden müssen, von Verwirrung, Ueberladung, mangelnder Durchführung, unorganischem Bau, u. dgl. m. nicht auch hier wieder so oft vorgebracht werden. Man suche, und man wird finden. Und wenn man gefunden, wird man sich verwundern, vielleicht erfreuen, jedenfalls eine bessere Meinung von ihm fassen. Wir wollen, will's Gott, im nächsten Jahrgange dieser Zeitung nachzuweisen versuchen, dass er die ächten Maximen der Kunst so gut begriffen und inne hat, wie seine grossen Vorgänger, dass er sie nur in neuerer, kühnerer Weise ausübt, an die wir uns erst gewöhnen müssen, um sie geniessen zu können.

Sollte ein Geist mit solcher Energie, glühender Fantasie, mit so scharfem, durchdringendem Verstande und unbesiegbarer Liebe zur Musik begabt worden sein, um die musikalische Welt durch ungeschlachte Werke zu beleidigen, und die Kunst vom Wege Rechtens abzuführen? oder nehmen wir nicht billiger an, er sei berufen, neue Seiten der Kunst zu erschliessen, für die wir aber erst nach und nach empfänglich werden müssen?

J. C. Lobe.

Recension.

J. Hoven, Liebeszauber, romantische Oper in 4 Aufzügen von *Otto Prechtler*, frei nach Kleist's Kätchen von Heilbronn. Mainz, Schott. 10 Fl. 48 Kr.

Der Bearbeiter des Textes hat bedeutende Veränderungen mit dem Kleist'schen Stücke vorgenommen, im Anfange sehr schlechte, im Fortgang und am Ende sehr gute, welche man wirkliche Verbesserungen nennen kann.

Die Oper beginnt in der Halle des Waffenschmiedes zu Heilbronn mit einem Chore der Gesellen. Nach einem Liede Theobald's tritt Kätchen träumerisch in sich verloren auf, und singt, ohne die Anwesenden anzuschauen:

Singet fort! — lasst euch nicht stören!
Wähnet nicht: das Kätchen würd' euch hören.
Denn versunken ist für mich die Welt,
Seit eine schön're mich gefangen hält.

Hierauf erzählt sie dem Vater, den Knechten und dem Zuschauer ausführlich den Traum, den dem Plane und der Wirkungsabsicht des Dichters nach Niemand eher, als in der Scene unter dem blühenden Holunderstrauche von dem schlafenden Kätchen erfahren darf. Kurz, der Dichter hat die Grundidee des Stückes zerstört, die in der wunderbaren Mystik beruht, welche Kätchen dem Ritter nachtreibt, ohne dass sie sich im wachenden Zustande des Warums klar bewusst wäre. — Was der Dichter aber dieser Person, und dadurch der Wirkung im Anfange genommen, das hat er anderen Personen und der Oper in ihrem Verlaufe durch bessere Motive zum Theil ersetzt. Von einigen ist es geradezu Schade, dass sie dem kleist'schen Stücke nicht mehr zu Gute kommen können. Darunter gehört zunächst die Veredlung des Charakters der Emma. Sie liebt nämlich Graf Wetter von Strahl wirklich. Will sie nun Kätchen auch vergiften, so wird das Motiv doch durch ihre Liebe gemildert, und zuletzt gar gesühnt dadurch, dass sie den Giftbecher selbst leert. Sie steht viel höher und der Theilnahme näher gebracht in der Oper, als im Schauspiel, wo sie eine durchaus bestialische Natur ist, wie die ungeschlachten Ritterromane der Spiess-Cramer-Periode sie zu Dutzenden aufstellte. Eben so ist der Rheingraf v. Stein nicht der Rohe, Rachsüchtige, der sich an Emma's Schmach blos zu weiden kommt, sondern es treibt ihn ein edleres ritterliches Gefühl herzu, Strahl zu warnen, und Letzterem wird dadurch wieder der gemeine Auftrag, der seinen Charakter verunehrt, genommen. Ferner ist die Entwickelung besser als im Stück. Strahl hat Kätchen zu seiner Braut erwählt, ehe er erfahren, dass sie des Kaisers Tochter ist, u. A. m.

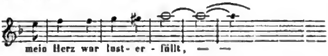
Digitized by Google

Die Musik zeigt einen Componisten von Talent für die Oper und mit bedeutender Technik ausgerüstet, so dass man ihn nicht als einen Dilettanten, sondern als einen Künstler beurtheilen muss. Allein, entweder sind die höheren Grundsätze dramatischer Musik in seinem Geiste noch nicht wach und hell geworden, oder er vermag sie noch nicht mit sicherer Hand auszuprägen. Er gebraucht z. B. musikalische Mittel, die nicht im Verhältnisse zu der Absicht stehen, die er der Natur der Sache nach an diesem oder jenem Orte haben müsste.

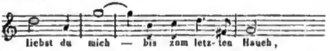
Schwinget den Hammer mit kräftiger Faust,
Laut soll's vom Ambos erschallen etc.

So in heiterer Stimmung singen die Gesellen Theobald's bei der Arbeit. Wer wird zu deren Ausdruck eine Molltonart wählen? Und gar eine, die tief in der tragischen Region wohnt, im Reiche der Freude gewiss nicht gefunden wird, — B moll!

Kätchen tritt, tief in träumerisches Sinnen verloren! auf, und erzählt ihren Traum dem Vater und den Gesellen. Da steigt ein solches zartes, sinnendes, schüchternes Wesen mit ihrer Stimme nicht in die leidenschaftliche Höhe:



Dieses gänzliche Unbewusstsein der nothwendigen Angemessenheit des Gesanges mit dem Gefühlsgrade, der Gefühlshöhe oder Tiefe, tritt noch schroffer in der Traumscene mit dem Grafen hervor. In solchen Intervallensprüngen:



singt das im Schlafe gefesselte somnambule Kätchen nicht. Auf einem Tone oder einigen Tönen in tiefer Lage müsste sie leise singen, so lange sie schläft. Die Sordinen-Begleitung träumt, die Sängerin wacht, und die Täuschung ist weg.

Es sind mitunter ganz hübsche Melodieen in der Oper, aber man erkennt sie fast durchweg als der Person *Hoven* angehörig. Das, was uns z. B. im Freischütz augenblicklich sagt, das ist Aennchen, das ist Agathe, das ist Max, das ist Kaspar, diese scharfe, contrastirende Charakteristik fehlt. So weitgeklüftet Kätchen und Emma in ihren Charakteren vom Dichter auseinander gehalten sind, die Musik nähert sie. „Ich liebe dich!“ Drückt man die Augen zu, ob es Kätchen oder Emma singt, wird man in der Musik nicht unterscheiden können. Die Sänger sind behandelt, wie in vielen, wie leider in den meisten deutschen Opern, als ein Mittel zum Ausdruck. Was der Sänger aber durchaus verlangt, und der Componist ihm voll gewähren muss, dass er sich als Sänger zeigen und stürmischen Beifall erringen könne, das — hat der Componist hie und da als nöthig geahnt, wohl auch gewollt, aber selten erreicht.

Dies sind die Hauptausstellungen, die man vom strengsten Standpunkte des Künstlers an den Componisten machen kann. Dagegen ist sehr viel Lobenswerthes da, interessante Chöre, einfache Cantilenen, wahrscheinlich auch interessante Instrumentirung, wie man aus einzelnen Andeutungen zu schliessen berechtigt ist. Ueberhaupt scheint uns das Ganze werthvoller als viele Opern, die jene Mängel, aber nicht diese Vorzüge haben, und doch über alle Bühnen laufen. *Dn.*

Feuilleton.

Der glückliche Erfolg, dessen sich *Gustav Schmidt's* Oper: „Prinz Eugen, der edle Ritter“ in Frankfurt, Mannheim, Weimar, u. s. w. zu erfreuen hatte, hat sich auch in Würzburg wiederholt, wo dieselbe am 23. und 26. Dezember unter persönlicher Leitung des Componisten gegeben wurde. Beide Male wurde derselbe gerufen, und mit reichem Beifall belohnt. München, Cöln, Lübeck, Aachen und Meiningen sind nächst Leipzig die nächsten Bühnen, auf denen diese Oper zur Aufführung kommt. Klavierauszug und einzelne Nummern erscheinen in den ersten Tagen des neuen Jahres.

Richard Wagner hat wieder eine Oper fertig: *Lohengrin*, nach der Sage vom frommen (heiligen) Gral. — Für den Rienzi hat er den preussischen rothen Adlerorden erhalten.

In *Göttingen* hatte der akademische Musikdirektor *Wehner* eine Todtenfeier *Mendelssohn Bartholdy's* veranstaltet. Im ersten Theile wurden aufgeführt: die erste Walpurgisnacht; — die Sommernachtstraum-Ouverture; — Frühlingslied; — Lied ohne Worte; — Andante und Finale aus dem ersten Pianofortconcerte; — der Jäger Abschied; — Verleih uns Frieden gnädiglich. Dann kam ein Prolog. Im zweiten Theile: Trauermarsch von Beethoven; — Recitativ, Choral und Chor: „Siehe, wir preisen seelig“ u. s. w. aus dem Paulus.

In Hamburg singt jetzt die *Viardot-Garcia* unter grösstem Beifalle. Wie man vernimmt, wird sie wahrscheinlich im März nächsten Jahres auch in Leipzig einige Vorstellungen geben.

Spontini war im Begriffe, von Paris, wo er sich jetzt aufhält, nach Berlin zu reisen, um daselbst, dem Wunsche des Königs gemäss, seine Opern Vestalin, Olympia, Normahal neu in Szene zu setzen. Allein ein bedenkliches Gehörübel, das ihn befiel, hat ihn an der Abreise verhindert.

Alois Taux, Kapellmeister des Dommusikvereins und Direktor des Mozarteums zu Salzburg, fordert alle Tonkünstler und Musikverleger auf, dem Mozarteum ihre Compositionen und Verlagsartikel einzuschicken, damit sie dort aufgeführt werden. Für eine tüchtige Einübung und Ausführung leistet er Bürgschaft. Eben so erbittet er sich die musikalischen Werke und Zeitungen zur Vervollständigung der Bibliothek des Mozarteums, so wie die Bildnisse bekannter Tonsetzer.

Flotow, dessen „Martha“ in Wien fortwährend volle Häuser macht, hat den Auftrag erhalten, nächstes Jahr wieder eine Oper für das Kärnthnerthortheater daselbst zu schreiben.

Zum Wiederaufbau des Pesther Theaters, das bekanntlich im Laufe dieses Jahres abbrannte, war ein Konkurs für den besten Bauplan ausgeschrieben worden. Professor *Rösner* in Wien hat diesen Preis erhalten und wird nächstens den Bau selbst übernehmen.

Digitized by Google

In New-York erscheint seit dem Herbste d. J. eine musikalische Zeitung unter dem Titel: „The american musical Times", herausgegeben von *Watson*, wöchentlich zwei Bogen in Quart. Preis 3 Dollars (4½ Thlr.) jährlich. Unter Anderem enthalten die neuesten Nummern Bericht über zwei Aufführungen von *Mendelssohn Bartholdy's* Elias, welche wenige Tage nach dem Tode des Componisten Statt fanden. Die eine, den 8. November, wurde durch die Sacred music society unter Leitung des Herrn *Chubb* veranstaltet; die Einzelpartieen sangen die Damen *Northall* und *Pico*, die Herrn *Paige* und *Sheppard*. Die andere, am folgenden Tage, durch das American musical institute, unter Leitung des Herrn *G. Loder;* Solosänger: die Damen *Loder* und *de Luce*, die Herren *Johnson* und *Leach*.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig.

Beyer, Rud., Op. 1. Romantische Tonbilder f. Pfte. Cah. 1. 2. (à 10 Ngr.) 20 Ngr.

Decker, Op. 17. Zwei Balladen f. eine Singst. mit Pfte. No. 1. Treue Liebe. No. 2. Die Todten im Meere (à 10 Ngr.) 20 Ngr.

— — Op. 23. Souvenir de Pologne. Mazurka variée p. Pfte. 22½ Ngr.

***Flügel**, Op. 20. Sonate f. Pfte. No. 4, in Cm. 1 Thlr. 15 Ngr.

Mendelssohn Bartholdy, Op. 7. Sieben Charakterstücke f. Pfte. Neue Auflage. 2 Hefte (à 20 Ngr.) 1 Thlr. 10 Ngr.

Müller, Jul., Op. 30. Apotheose auf Beethoven. Cantate f. Männerst. Part. und Stimmen. 20 Ngr.

Mozart, Le Mariage de Figaro. Opéra arr. p. Pfte. à 4 Mains. Nouv. Edition. 4 Thlr.

***Riccius**, Op. 9. Das Waldweib. Liederkreis von J. Mosen f. eine Singstimme m. Begl. d. Pfte. 20 Ngr.

Die mit * bezeichneten wurden aufgeführt in dem für die Theilnehmer der ersten deutschen Tonkünstlerversammlung in Leipzig veranstalteten Concerte.

In Concerten und im Theater wurden in letzter Zeit folgende Gesänge von den Damen **Tuczek, Marx, Köster, Stich** etc., den Herren **Kraus, Mantius, Pfister**, k. Domsänger **Schmidt** etc. mit grösstem Beifall vorgetragen:

Für eine Singstimme mit Piano:

Abschied aus: **Dorf und Stadt.** „Muss i denn zum Städtele" und Lebewohl. Von Fräul. Stich vorgetragene Volkslieder. 5 Sgr.

Gumbert. 12 Kinderlieder. Op. 15. 2 Lief. à 20 Sgr. Hierin das beliebte Weihnachtslied, Soldatenlied, Dummes Hänschen. In den Augen liegt das Herz. Op. 2.

— — 4 russische Lieder: „Talismann, Sarafan etc." à 5 Sgr.

Schaeffer. Polkaständchen. Op. 14. 5 Sgr. (auch 4stm.)

Truhn. Kindheit. Op. 84. 20 Sgr. 2 Hansen 5 Sgr.

C. M. v. Weber. Freischütz, Oberon, Preciosa. Auswahl v. Liedern.

Für Sopran oder Tenor, für Alt od. Bariton. 2 Ausgaben:

Curschmann. Bächlein lass dein Rauschen, Dein ist mein Herz, Der kleine Hans, Willkommen du Gottes Sonne (auch zweistim.) à 7½ Sgr.

Gumbert. Das bettelnde Kind. Op. 8. Das theure Vaterhaus. Op. 9. Spielmannslied. Op. 16. Eine Perle nenn' ich mein, Lied aus Italien. Op. 20 à 10 Sgr.

Händel. Aria di Rinaldo per Mezzo Soprano 10 Sgr., mit Orchesterbegl. von Meyerbeer 1½ Thlr.

Krebs. Valencia's Rose, Sehnsucht. Op. 135. 10 Sgr.

Kücken. Botschaft, Drei Worte. Op. 42. Herein, Im Mai, Flieg' Vöglein. Op. 23. Frühlingswanderschaft, Vöglein mein Bote. Op. 28 à 7½ bis 12½ Sgr.

Mendelssohn. Entsagung aus Op. 8. Es ist der Schnitter, Pilgerspruch, Mailied aus Op. 9 à 5—10 Sgr.

Meyerbeer. Komm 10 Sgr., Romanze der Erminia 7½ Sgr., mit Orch. 1½ Thlr., Arie aus Robert der Teufel.

Pergolese. Siciliana 7½ Sgr., mit Violinquat. 15 Sgr.

Truhn. Scheiden, Wanderschaft, Hidalgo à 10 Sgr.

Berlin.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Die zahlreichen Mitarbeiter des wahren **Rinck-Album's** etc. (Verlag von G. W. Körner in Erfurt) erhalten in Kurzem als Prämie und Probe aus diesem Album eine Meisterfuge vom Prof. **G. G. Scheibner.**

Die allgemeine musikalische Zeitung

wird mit Neujahr 1848 ihren 50sten Jahrgang beginnen und wie bisher die wichtigsten Gegenstände des Musiklebens besprechen. Ihr Preis bleibt unverändert 5⅓ Thlr. für den Jahrgang von 52 Nummern nebst Beilagen und Register. Die Insertionsgebühren betragen 1½ Ngr. für die gespaltene Petitzeile. Die allgemeine musikalische Zeitung ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen. Geeignete Beiträge werden von der Redaction gern angenommen und von der unterzeichneten Verlagshandlung honorirt.

Leipzig, im December 1847. **Breitkopf & Härtel.**

☞ Hiezu eine Beilage: Portrait von Hector Berlioz.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 043 920 479

Digitized by Google

Digitized by Google